OSKAR HALECKI
Un empereur de Byzance à Rome
Warsaw 1930 edition

DONALD M. NICOL
Meteora. The Rock Monasteries of Thessaly

A. SOLOVJEV & V. A. MOŠIN (Eds.)
Grčke povelje Srpskih vladara. Greek Charters of Serbian Rulers
Belgrade 1936 edition

JU. KULAKOVSKIJ
Istorija Vizantii
Kiev 1913, 1912 & 1915 editions

J. DELAVILLE LE ROULX
Les Hospitaliers à Rhodes jusqu'à la mort de Philibert de Naillac (1310-1421)
Paris 1913 edition

NICOLAS IORGA
Philippe de Mézières (1327-1405) et la croisade au XIVe siècle
Paris 1896 edition

In the Collected Studies Series:

HELENE AHRWEILER
Byzance: les pays et les territoires

GUSTAVE E. VON GRUNEBAUM
Islam and Medieval Hellenism: Social and Cultural Perspectives

CHARLES PELLAT
Etudes sur l'histoire socio-culturelle de l'Islam (VIIe-XVe s.)

NICOLAS SVORONOS
Etudes sur l'organisation intérieure, la société et l'économie de l'Empire Byzantin

FRANÇOIS HALKIN
Saints moines d'Orient

HENRY MONNIER
Etudes de droit byzantin

HANS-GEORG BECK
Ideen und Realitaeten in Byzanz

MARIUS CANARD
Miscellanea orientalia

BERNARD LEWIS
Studies in Classical and Ottoman Islam (7th-16th c.)

WALTER ULLMANN
The Papacy and Political Ideas in the Middle Ages

André Grabar

MARTYRIUM

Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique

II
ICONOGRAPHIE

et LXX planches relatives aux volumes I et II



VARIORUM REPRINTS
London 1972

ISBN 0 902089 27 7

Published in Great Britain by
VARIORUM REPRINTS
21a Pembridge Mews London W11 3EQ

Printed in Great Britain by
KINGPRINT LTD
Richmond Surrey TW9 4PD

Reprint of MARTYRIUM
Architecture (Ier volume), Iconographie (IIe volume), Paris 1946 edition
and Album (LXX planches), Paris 1943 edition

By courtesy of the Collège de France

VARIORUM REPRINT M2

MARTYRIUM

RECHERCHES SUR LE CULTE DES RELIQUES ET L'ART CHRÉTIEN ANTIQUE

PAR

ANDRÉ GRABAR

DIRECTEUR D'ÉTUDES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES

IIe VOLUME

ICONOGRAPHIE

COLLÈGE DE FRANCE
1, Place Marcelin-Berthelot, 1

1946

TABLE DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME

DEUXIÈME PARTIE. — Iconographie

CHAPITRE PREMIER

IMAGES D'HYPOGÉE ET IMAGES DU MARTYRIUM

Dans l'histoire de l'art, les fresques des hypogées des premiers siècles et les reliefs des sarcophages chrétiens restent très isolés, également distants des œuvres païennes de l'époque impériale et des peintures et sculptures des églises postérieures à Constantin. Il est évident toutefois que cet isolement ne peut être qu'apparent et qu'il ne tient qu'à une imparfaite connaissance de l'art religieux de cette époque et, notamment, des plus anciennes décorations d'églises contemporaines ou immédiatement postérieures aux monuments du premier art funéraire chrétien.

De nouvelles découvertes permettront peut-être, dans l'avenir, de reconstituer d'une façon beaucoup plus complète que nous ne saurons le faire ici les liens qui unissent l'art des catacombes à celui des basiliques, en ce qui concerne les images. Les fresques de la synagogue et du baptistère de Doura, dégagées récemment, nous font entrevoir l'importance des constatations qui pourront être faites dans ce domaine. Je me bornerai à indiquer l'une des voies par laquelle l'imagerie sépulcrale des premiers chrétiens s'était rattachée à l'art postérieur : elle se survit à elle-même, dans quelques-uns de ses aspects, en donnant naissance à l'iconographie du culte des martyrs et de leurs reliques. Sur quelques exemples, nous allons essayer de montrer que cette iconographie est née au sein de l'art sépulcral, et comment elle s'en est séparée. Nous aurons ainsi l'occasion de remettre à sa place un chaînon important dans l'évolution de l'art chrétien ancien.

La mission chrétienne dans l'antiquité, différente en cela de la propagande de l'Église du moyen-âge, se fit sans le

concours de l'art. Les apôtres et leurs disciples qui, en peu de siècles, gagnèrent à la religion du Christ les peuples de l'Empire, ne songèrent à aucun moment à appuyer leurs démonstrations par des représentations figuratives, et firent même systématiquement la guerre à toute imagerie religieuse. A leurs yeux, elles se confondaient avec les pratiques idolâtres. Et si, se rendant à la tyrannie des usages de l'époque, le christianisme finit par se départir de cette intransigeance initiale et à laisser pénétrer une Imagerie religieuse dans des locaux appartenant à l'Église, cette conquête du christianisme par l'art se fit d'abord aux cimetières, et on ne saurait s'en étonner. Il est probable, en effet, qu'on admit un art figuratif au profit des morts avant d'en adopter un pour les vivants. Et cela non parce que cette imagerie étalée devant les défunts ne risquait point de les faire retourner à l'idolâtrie, mais parce que, selon une habitude immémorable et tenace, l'art venait normalement au secours de ceux qui désiraient faire durer indéfiniment, après leur mort, tous les mots et gestes qui pouvaient les favoriser dans l'outre-tombe.

La première concession que les chrétiens firent à l'art religieux aurait été donc de lui abandonner un domaine où il n'entrait point en concurrence avec la parole, réservée aux vivants. Mais, de ce fait, l'image recevait une valeur morale particulière, puisqu'elle était chargée de rendre présent à jamais, en face du cadavre, le contenu de la foi du défunt, plus exactement sa foi en la résurrection dans le corps pour l'éternité, au royaume du Christ.

Car, en fait, toutes les images de cette iconographie sépulcrale ont pour thème unique la survie après la mort. Seulement, ce problème de la survie, tel qu'il se posait à l'occasion du trépas de chaque chrétien, se présentait sous des aspects différents, et des groupes d'images particulières furent créés pour leur assurer des pendants iconographiques. Voici comment je propose de les définir, en tenant compte de ce qui nous intéressera surtout dans cette étude, à savoir l'évolution ultérieure de l'art sépulcral, lorsqu'il sera mis à contribution par le culte des martyrs et des reliques.

Dieu a promis à ses fidèles la vie illimitée qu'il leur assure après avoir lui-même vaincu la mort : un premier thème de cet art sépulcral est celui de la puissance de Dieu, puissance qui, établie lors de ses manifestations multiples dans le passé, au profit des justes, peut permettre d'accepter par la raison la croyance dans la résurrection du défunt et qui, en même

temps, saura le protéger, lui et sa tombe, contre Satan. Mais la vie éternelle dans l'outre-tombe n'est promise qu'aux seuls fidèles qui, de leur vivant, se sont préparés consciencieusement à la réunion définitive avec Dieu, récompense suprême des justes : une deuxième suite de figurations diverses traitera ainsi des droits à la résurrection et au Paradis, acquis par le trépassé, notamment par son baptême et par la communion avec le Christ, constamment renouvelée dans les mystères qui le consacrèrent au Christ et lui firent faire les premiers pas vers la vie éternelle. Enfin, comme il est difficile de s'arrêter aux seuls rappels des promesses déjà anciennes d'un avenir meilleur, sans se laisser tenter par une évocation directe de cet avenir (ou peut-être du présent, car on ne semble pas avoir pu fixer exactement, dans le temps, le moment où le mort pénètre au Paradis), le sort d'outre-tombe du défunt fait l'objet d'un groupe spécial d'images. Après quelques hésitations, on figura ainsi l'âme du mort ou lui-même ressuscité dans l'au-delà, dans son corps et même avec ses plus beaux vêtements ; on représenta, en outre, son séjour au Paradis, les délices de ce séjour et aussi le moment, émouvant entre tous, où il fait son entrée dans le royaume de Dieu, et les étapes de son installation définitive parmi les élus.

Ce programme idéologique a été interprété de diverses manières et au moyen d'une série de types iconographiques dont nous n'aurons à nous occuper que dans la mesure où cet art inspira l'imagerie du culte des martyrs. Dans cet ordre d'idées, rappelons d'abord l'un des procédés de l'iconographie sépulcrale primitive, qu'elle partagea d'ailleurs avec d'autres aspects de l'art paléochrétien, et qui a consisté à figurer des scènes historiques, aux sujets tirés des deux Testaments, pour rappeler des cas éclatants d'interventions divines en faveur des fidèles. On croyait utile de se référer à ces antécédents au moment où l'on demandait à Dieu de renouveler sa faveur au profit d'un vivant ou d'un mort. Les prières antiques, juives, gnostiques et chrétiennes[1], nous ont familiarisé avec cette formule : sauve un tel, comme

1. E. Le Blant, *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (1878), Introduction, p. VII et suiv. (= *Rev. Arch.*, 1879, p. 223 et suiv., 576 et suiv.) ; K. Michel, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, dans *Studien über chr. Denkmäler hrsg. von J. Ficker*, 1 *Heft* (1902) ; W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten : Studien... Ficker*, 20, 1930.

tu as sauvé Daniel dans la fosse aux lions, Noé lors du déluge, Jonas englouti par la baleine, etc. Les iconographes, sans illustrer l'une de ces prières, et la *commendatio animae*[1] pas plus qu'une autre invocation concrète, ont appliqué le même système, en représentant l'un ou l'autre, et souvent plusieurs de ces « saluts » historiques, lorsqu'ils se chargeaient d'exprimer par l'image l'espoir du salut, souhaité ou assuré pour un contemporain. Le procédé était applicable aussi bien dans un baptistère, comme le montrent les fresques de Doura[2], que dans l'art sépulcral où on le constate le plus fréquemment : car la même question du salut se posait à la suite de la consécration par le baptême et après la mort. Et comme, d'une façon plus générale, elle était, à tous les moments de la vie, au centre des préoccupations du fidèle, les objets les plus variés pouvaient offrir des exemples d'une iconographie analogue. Elle n'appartient en somme de préférence à l'art sépulcral que dans la mesure où la mort donne une acuité particulière au problème du salut final, et aussi parce que, pour cette raison précisément, l'art religieux se dépensait surtout dans les ensembles sépulcraux.

Partout où elles apparaissent, ces images des « saluts » sont des rappels d'exemples de la puissance de Dieu, et à cet égard leur valeur religieuse était équivalente. Il est instructif d'observer que sur les dalles funéraires des *loculi*, dans les catacombes romaines, les épitaphes stéréotypées peuvent être accompagnées de n'importe laquelle de ces images gravées dans le marbre, et que tel exemple de salut ou tel symbole abstrait de la foi y alternent ou y voisinent, auprès d'inscriptions quasi identiques, avec celles par exemple qui se terminent par le souhait d'un repos *in pace*.

Tous ces paradigmes de saluts sont, par conséquent,

1. C'est ce qu'admettaient Le Blant et de nombreux archéologues qui l'ont suivi.

2. Scènes de « saluts » parmi les fresques conservées de ce baptistère (début IIIe) : David et Goliath, Guérison du paralytique, le Christ et s. Pierre marchant sur les eaux, la Samaritaine au puits. Tous ces paradigmes de saluts, dans le passé, annoncent le salut futur que représente le Bon Pasteur conduisant son troupeau. Comme de juste, cette dernière image occupe la conque de l'abside, tandis que les « saluts » historiques figurent sur les murs latéraux. *Excavations at Dura Europos. Report of the Fifth Season*. Yale Univ. Press, 193. ; W. Seston, *L'église et le baptistère de Doura-Europos*, dans *Annales de l'École des Hautes-Études de Gand*, I, 1937, p. 161 et suiv. ; M. Rostovtzeff, *Dura Europos and its Art*. Oxford, 1938, p. 100 et suiv.

interchangeables[1]. Et il faut l'admettre également pour les figurations tirées du même répertoire et en tous points semblables, qui décorent les murs des catacombes. Lorsque, par exception, on y relève une légende, comme dans un *cubiculum* du cimetière *in Cyriaco*, cette inscription se rapporte non pas à la peinture qu'elle accompagne et qui figure Jonas à l'ombre de la citrouille, mais au défunt enterré auprès de cette peinture : *Zocimiane in Deo vi (vas)*[2]. L'image de la fresque n'a donc pas d'autre fonction que l'image gravée sur les dalles : ici encore, ce ne sont que des paradigmes ou des symboles équivalents, qui rappellent les uns la puissance de Dieu assurant le salut des fidèles, les autres les raisons spéciales que ceux-ci avaient d'espérer le salut. Et il est certain que les reliefs des sarcophages qui reproduisent les mêmes sujets ne poursuivaient pas un autre but, quoique aucune inscription ne vienne le préciser, comme sur les dalles et les fresques. D'ailleurs, cette absence de légendes sur les sarcophages, ainsi que leur rareté auprès des images murales, confirment indirectement l'interprétation que je propose : si les légendes qui nomment le sujet historique représenté ont été toujours jugées indispensables lorsqu'il s'agissait de figurer pour lui-même un épisode de l'écriture, elles pouvaient être omises dans les images de paradigmes interchangeables[3]. Et cette attitude vis-à-vis des figurations expliquerait aussi la liberté avec laquelle les fresquistes, les graveurs et les sculpteurs choisissent les scènes bibliques ou

1. Exemples : De Rossi, *Inscr. Christ. Urbis Romae*, Nouv. série, I, p. 242, 263, etc. ; Garrucci, *Storia*, p. 484 ; O. Marucchi, *Epigr. crist.* (1910). pl. III-V. Cf. K. M. Kaufmann, *Hdb. d. altchr. Epigraphik* (1917), fig. 47-56, 205.

2. J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, pl. 215.

3. Sur la fameuse coupe de Podgoritza (De Rossi, *Bulletino*, 1877, pl. 5 et 6) où, par exception, des légendes descriptives accompagnent chacune des images du cycle des saluts, leur libellé confirme l'interprétation que nous donnons de cette imagerie. P. ex., pour la scène avec Jonas : DIVNAN (= Jonas) DE VENTRE QVETI LIBERATVS EST ; pour les Trois Adolescents : TRIS PVERI DE EGNE CAMI(NI) [LIBERATI SVNT] ; pour Daniel parmi les lions : DANIEL DE LACO LEONIS [LIBERATVS EST] ; pour la Résurrection de Lazare : DOMINUS LA(Z)ARVM [RESVRREXIT ?]. Particulièrement suggestives sont les légendes où, en omettant le LIBERATVS EST, on conserve la tournure : DE... Ce bout de phrase pouvait suffire parce que le même verbe était applicable à toutes ces légendes. Dans les deux cas qui, par exception, emploient une autre formule, les inscriptions affirment directement soit que le Christ a ressuscité Lazare, soit que Pierre a fait surgir l'eau du rocher. Bref, partout les légendes marquent ou bien le salut lui-même, ou bien l'acte dont il a été la conséquence.

évangéliques et les représentations symboliques qu'ils réunissent dans un même ensemble, et les groupent sur les parois des hypogées, les dalles funéraires et les façades des sarcophages. Ils arrivent même à confondre des éléments empruntés à plusieurs sujets, à l'intérieur d'une même scène ou à les répéter plusieurs fois, en ne tenant aucun compte de la vérité historique ni de la vraisemblance : ainsi parfois la colombe avec son rameau d'olivier est représentée deux fois, symétriquement, des deux côtés d'Abraham, ou bien elle s'approche en volant des trois adolescents de la fournaise[1]. Ni le nombre de ces images, ni l'ordre dans lequel on les citait, ne pouvaient avoir ici la même importance que dans un cycle narratif ou didactique ; et ces rappels des paradigmes de saluts n'avaient nul besoin de se faire passer pour des représentations véridiques et complètes des événements auxquels ils se bornaient à faire allusion.

La psychologie de cet art qui, dans la plupart des cas, s'applique à faire revivre les manifestations de la *puissance* de Dieu, lui assura un succès dans l'imagerie apotropaïque. On retrouve, en effet, sur une série de médailles qui, après avoir été portées au cou, ont accompagné leur propriétaire dans leur tombeau, quelques-unes des images typiques du répertoire sépulcral paléochrétien (Sacrifice d'Abraham, Adoration des Mages, Bon Pasteur, etc.) et, auprès de ces figurations, des légendes du type que nous y avons relevé tout à l'heure : *Secundine vivas. Zosime vivas*[2]. Une coupe en verre, trouvée près de Trèves, offre comme légende pour un Sacrifice d'Abraham : *in Deo vivas*[3]. Une fois de plus, ces images ne valent pas par le sujet historique précis qu'elles évoquent, mais par le rappel de la force divine, la même partout, qu'elles contiennent invariablement (il s'agit d'amulettes).

J'ai dû *m'arrêter* un peu longuement à ces caractéristiques de la catégorie centrale des images paléochrétiennes pour expliquer l'apparition de l'un des groupes les plus anciens

1. Exemples : Sacrifice d'Abraham, à Domitille (Wilpert, *Malereien d. Katak.*, pl. 205) ; Trois adolescents dans la fournaise, à Priscille (*ibid.*, pl. 78, 1). Voir aussi une gemme du Brit. Mus., où la colombe avec son rameau d'olivier survole un Jonas étendu à l'ombre de la citrouille (Kaufmann, *Hdb. d. christl. Archäologie*, fig. 157) et deux médailles-amulettes où elle accompagne l'Adoration des Mages (De Rossi, *Bullettino* 1869, nº 3, fig. 9 et 10 de la pl.).

2. De Rossi, *Bullettino*, 1869, nos 3 et 4, avec planches.

3. Aus'm Weerth, dans *Bonner Jahrbücher*, LXIX, p. 59, pl. 6.

des images des martyrs. Ces figurations sont venues se joindre aux paradigmes de saluts, dans chacune des trois séries principales des monuments que je viens de rappeler : les peintures murales des hypogées, les reliefs des sarcophages, les médailles prophylactiques. Or, on ne comprendrait pas les raisons de cette incorporation de l'iconographie des martyrs dans les cycles plus anciens, si on ne savait pas que ceux-ci offraient essentiellement des images de saluts, de valeur religieuse équivalente, et évoquées en qualité d'antécédents du salut escompté. En fait, les images des martyrs et les scènes appropriées tirées de leur vie pouvaient faire suite aux sujets bibliques et évangéliques de cette espèce : ils prolongeaient dans le temps et jusqu'à une époque avancée la série des manifestations de la puissance divine et des saluts qu'elle assurait ; et c'est le thème du triomphe miraculeux sur la mort, victoire due à l'intervention immédiate de Dieu, qui établissait le lien entre l'imagerie des paradigmes antérieure et l'iconographie nouvelle qu'on y joignait. L'histoire de chaque martyr offrait un exemple de salut de plus, qu'on s'empressa d'assimiler aux autres, en iconographie et dans les prières[1], et, comme ces saluts concernaient directement la victoire sur la mort, l'imagerie funéraire se les associa d'autant plus facilement.

Je citerai avant tout autre l'exemple de deux médailles en plomb romaines, parce qu'elles s'apparentent étroitement à d'autres médailles que je viens d'évoquer. Le passage des unes aux autres est assuré. Non seulement les objets sont du même type et leur technique est semblable, mais les légendes qu'on relève de part et d'autre ne se distinguent que par le nom du propriétaire. En effet, les mots *Secundine vivas, Zosime vivas* des médailles avec scènes bibliques et évangéliques ont pour pendant, sur celles qui figurent les martyrs ou le culte rendu à leur tombeau, l'inscription répétée deux fois : *Successa vivas*[2]. La formule est banale,

1. Dans plusieurs prières archaïques, les invocations aux martyrs sont venues se joindre aux énumérations des « saluts » bibliques cités comme antécédents. Exemples : Michel, *l. c.*, p. 4-5 et Elliger, dans Ficker, t. 23, 1934, p. 234-235.

2. De Rossi, *Bullettino*, 1869, pl. en regard de la p. 36, fig. 8. F. X. Kraus, *Gesch. d. chr. Kunst* (1896), fig. 58 et 375. La deuxième médaille (De Rossi, *ibid.*, fig. 5) figure à l'avers un porteur d'un vase (d'encens ?) ou d'un cierge, qui s'approche du tombeau d'un martyr en conduisant à la main un jeune enfant. Le revers est occupé par une autre scène d'offrande au martyr (et non par un Sacrifice d'Abraham, comme on l'avait admis d'abord) (v. *infra*).

mais le graveur s'appuya sur la tradition paléochrétienne que nous avons signalée, en la choisissant pour légende de scènes religieuses. Il n'innova qu'en représentant, d'un côté de la médaille, le supplice de saint Laurent étendu sur son gril, et de l'autre, des dévots du martyr arrêtés devant son tombeau. Sur la première de ces images minuscules, on voit l'âme du martyr s'élever au-dessus de son corps et, les bras étendus en orante, recevoir la couronne du triomphe qu'une main divine lui tend du ciel : on ne saurait imaginer une figuration plus parlante de salut, et l'inscription *Successa vivas* qui l'accompagne se réfère sans nul doute à cet exemple éclatant : que Dieu, qui a assuré le salut de saint Laurent, donne une longue vie (ou : une vie éternelle) à Successa. Plus inattendue, mais aussi plus intéressante pour l'étude du culte des reliques, est la reproduction de la même légende au-dessus de l'image du revers. Ici, c'est le tombeau du saint, tel qu'on pouvait le vénérer, à l'intérieur d'un édicule somptueux, qui offre un équivalent iconographique du salut du martyr, gage de celui de Successa. Nous nous trouvons devant une démonstration plastique rarissime du *tombeau* de martyr-garant de *vie* pour le fidèle : le salut-antécédent est rattaché directement à la relique. Ce n'est plus seulement le culte des martyrs, mais celui de leurs reliques qui inspire cette iconographie. Née auprès du tombeau de saint Laurent, elle n'a pu être créée qu'à Rome, à l'usage des pèlerins du *martyrium* constantinien du Campo Verano.

Tandis que la date de ces médailles est incertaine et que la substitution des images de martyrs aux sujets bibliques et évangéliques, sur ces objets, ne peut être fixée au IV[e] siècle qu'approximativement, c'est avec certitude qu'on attribue à l'âge constantinien l'introduction des scènes avec saint Pierre dans le cycle des reliefs historiques des sarcophages romains. Ces cycles, on s'en souvient, réunissent des épisodes des deux Testaments qui, tout comme les images semblables des fresques des catacombes, sont des exemples de saluts. Pour la plupart, ce sont d'ailleurs les mêmes sujets qu'on choisit et leur valeur de paradigmes de salut ne peut ainsi

Les deux images sont accompagnées respectivement des légendes : GAVDENTIANVS et VRBICVS VIV(AS). L'édicule qui entoure le tombeau rappelle celui du mausolée de s. Laurent, sur la première médaille (colonnes, torse, grille, guirlandes). Mais au-dessous de son entablement, on aperçoit trois cierges allumés.

être mise en doute. Or, vers le début du IV[e] siècle, on voit apparaître, sur quelques-uns des sarcophages, des scènes tirées de la vie de saint Pierre, et notamment son Arrestation qui remplace le martyre proprement dit (pl. LXX, 2). Ici encore, par conséquent, on reconnaît dans des épisodes de l'histoire d'un martyr des exemples de saluts comparables aux saluts de l'Écriture et qui en prolongent la série. Sur le sarcophage le plus ancien qui offre de ces scènes, le Latran 119[1], l'apôtre martyr est représenté une première fois dans la scène du salut de Cornelius baptisé par saint Pierre et, une deuxième fois, dans l'Arrestation. Malgré les apparences, ce dernier épisode se range parmi les saluts, au même titre que toutes les figurations des morts glorieuses des martyrs, c'est-à-dire en tant qu'exemple d'une victoire sur la mort. Sur d'autres sarcophages du commencement du IV[e] siècle[2], la scène qu'on appelle « Annonce du Reniement de saint Pierre » appartient également au cycle de l'apôtre-martyr et se rattache même au thème de sa passion, puisque dans les évangiles l'épisode se termine par les paroles de saint Pierre qui se déclare prêt à mourir pour le Christ[3]. En figurant cette Annonce du Reniement, on citait donc encore le paradigme du salut de saint Pierre martyr. A partir de 340 environ, la scène de l'Arrestation de l'apôtre à laquelle on joignit d'autres images où il joue un rôle de premier plan (la Marche au supplice avec saint Pierre portant la croix et le Lavement des pieds), furent réunies sur la façade de plusieurs sarcophages du type nouveau, dit « de la Passion »[4]. Le cycle de l'apôtre-martyr (combiné quelquefois avec une scène du supplice de saint Paul : pl. LXIX, 1, 2) y fait pendant à deux scènes de la Passion du Christ, avec au centre une image symbolique de la Mort-Résurrection. En nous réservant de revenir à ce cycle de la Passion, dans un chapitre ultérieur, relevons dès à présent que, sur ce deuxième groupe de sarcophages, les scènes tirées de la vie des martyrs se concentrent toutes sur le thème de leur mort glorieuse, présentée comme un pendant à la Passion du Christ. Cette tendance n'existe pas encore

1. WILPERT, *Sarcofagi cristiani antiqui*, pl. IX, 3.
2. *Ibid.* Texte, vol. I, p. 119 et suiv. (renvois aux planches).
3. Matth. 26, 35, Mc. 14, 31, Lc. 22, 33. Quoique différente, la version Io. 13, 36 annonce également le martyre de s. Pierre.
4. WILPERT, *l. c.*, pl. XII, 4, 5, XIII, XVI, XXXIII, 3, CXXXXII, 1-3, CXXXXVI, 1-3, CCXVII. Von CAMPENHAUSEN, *Die Passionsarkophage*, passim.

dans les sarcophages plus anciens, où les scènes avec saint Pierre apparaissent tout d'abord. On entrevoit ainsi deux étapes successives : ces scènes ne sont au début que des exemples de plus ajoutés à la série des saluts du cycle sépulcral ; elles se détachent ensuite de ce cycle, pour en former un nouveau qui a pour thème général la passion parallèle du Christ d'une part, des apôtres-martyrs de l'autre, et pour figure axiale un signe de la croix. Le lieu d'origine de cet exemple d'une iconographie initiale des martyrs que nous fournissent les sarcophages ne saurait être mis en doute : comme pour l'image de saint Laurent sur la médaille, c'est Rome et, à Rome, les basiliques-*martyria* de saint Pierre et de saint Paul. La prédominance des sujets relatifs à saint Pierre et le fait qu'ils apparaissent sur les sarcophages, un peu avant l'image du martyre de saint Paul, feraient penser surtout à des ateliers rapprochés du sanctuaire du Vatican, et à l'époque où, nous l'avons observé plus haut[1], les cultes des tombeaux des deux apôtres n'étaient pas encore symétriques, comme plus tard.

Les fresques des catacombes romaines ne manquent pas d'images appelées à la vie par le culte des martyrs et de leurs reliques, mais c'est en vain qu'on y chercherait des traces des figurations initiales créées auprès des corps saints et issues du cycle sépulcral, propre à ces hypogées. Tantôt ce sont des portraits des martyrs rapprochés d'une croix triomphale, du Christ ou de la Vierge[2], tantôt des compositions plus importantes dans lesquelles on introduit également des figures de saints. Parmi ces dernières, citons l'exemple de la grande fresque d'un plafond du cimetière de Pierre et Marcellin, où, groupés symétriquement autour d'un Christ trônant, les princes des apôtres s'approchent du Seigneur et l'acclament en levant le bras droit. Au registre inférieur, le même thème est développé, mais sous un aspect plus abstrait : tandis que quatre martyrs ont pris la place des apôtres, un

1. Voy. *supra*, le chapitre consacré aux fondations constantiniennes, t. I, p. 204.

2. Voy. notre pl. LI, 1 et 3. Ces compositions seront étudiées au chap. suivant. D'autres exemples, du IVe au VIIe s., dans WILPERT, *Malereien d. Katak.*, pl. 125, 155, 170, 247, 252, 255, 1 et 2, 256, 1 et 2, 258, 262. Le même, *Die römischen Mosaiken und Malereien d. kirchl. Bauten* (1916), pl. 130, 132, 136. A. BELLANI, dans *Riv. arch. crist.*, 11, 1924, fig. 8, 9, 10 ; cf. fig. 6, 7 (cat. S. Gaudioso et S. Eusebio, à Naples). La monographie d'Achelis sur les peintures des catacombes de Naples m'est restée inaccessible. Par une notice dans *Riv. arch. crist.*, 6, 1929, p. 368-370, je sais que cet auteur attribue au Ve s. et suiv. les images des saints qu'on y relève.

Agneau mystique dressé sur la colline paradisiaque aux quatre ruisseaux a été substitué au Christ trônant[1]. Ailleurs, par exemple à la catacombe Massimo, une autre fresque, plus solennelle encore et plus tardive (VIIe s.), représente la martyre sainte Félicité entourée de ses fils, martyrs également. Le Christ du haut du ciel lui tend la couronne, et, plus haut encore, une frise est consacrée à une image symbolique parallèle, avec une procession de brebis (pl. XIX, 1)[2].

La fresque de sainte Félicité, à laquelle nous reviendrons encore (ainsi qu'aux autres images des martyrs dans les catacombes), aurait pu faire croire à une iconographie originale créée sur place, puisqu'elle occupe une niche au-dessus du tombeau de la sainte, au fond de son *martyrium* souterrain. Mais, en réalité, cette image et toutes les autres que les fresques des catacombes consacrent aux martyrs ne sont que des imitations de types iconographiques créés dans et pour les *martyria* de surface, à partir du IVe siècle[3]. L'art des

1. WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 252. La fresque date de 400 environ.

2. DE ROSSI, *Bulletino*, 1884-1885, pl. XI-XII. Cette fresque du VIIe siècle décore la niche absidiale de l'oratoire-*martyrium* de Sainte-Félicité.

3. On cite généralement, dans l'art des catacombes, deux représentations qui à première vue semblent apporter un démenti à cette affirmation. Je pense aux deux reliefs symétriques, sur les colonnes du ciboire, à Sainte-Pétronille, qui figurent la décollation des martyrs Nérée et Achillée, et à la fresque dans un local souterrain, sous l'église Saints-Jean-et-Paul, qui montre trois martyrs anonymes subissant le même supplice (*Bulletino*, 1875, p. 8-10, pl. 4 ; *Röm. Quart.* 11, 145, pl. 6. WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 130). Mais en fait ces deux œuvres, si exceptionnelles qu'elles soient du point de vue iconographique (voy. *infra* l'étude des scènes du supplice), rentrent parfaitement dans les cadres de l'évolution générale des images romaines des martyrs.

En effet, par leur date (400 env.) ces images appartiennent au même courant qui amena dans les catacombes d'autres représentations des martyrs. En outre, les deux scènes avec Nérée et Achillée offrent un détail qui les apparente aux figurations des martyrs dans les basiliques de surface, à savoir une croix surmontée d'une couronne. Fixée derrière le saint, cette croix affirme le parallélisme des passions du Christ et du martyr et fait allusion au sacrifice eucharistique dans lequel elles se renouvellent. Nous avons déjà dit, à propos des sarcophages de la passion (et nous y reviendrons en analysant les images des martyrs rapprochés de la croix triomphale) que cette iconographie n'est point initiale dans l'art du culte des reliques. Elle a dû être créée auprès des corps saints lorsque ceux-ci furent déposés sous les autels des églises, et en fait les deux reliefs de Sainte-Pétronille décorent les colonnes d'un ciboire qui a dû couronner un autel de la basilique souterraine des deux martyrs Saints-Nérée-et-Achillée (cf. le meuble liturgique tout semblable mais conservé *in situ*, au-dessus du corps de s. Alexandre, dans sa basilique cimetériale, via Nomentana : notre pl. XIII, 2 ; et un autre, analogue, sur la médaille romaine de s. Laurent : voir *supra*, p. 13).

Quant à la fresque des trois martyrs, sous l'église Saints-Jean-et-Paul, sa

catacombes ne fait que les accepter, à une époque plus ou moins avancée, et probablement pas avant la fin du IVe siècle, c'est-à-dire en même temps que les aménagements architecturaux des *cubicula* souterrains attenant aux tombeaux de certains martyrs, qu'on transforma en *martyria* en imitant les dispositifs des sanctuaires monumentaux. On se souvient de l'exemple de travaux de ce genre, analysés dans l'un des chapitres consacrés à l'architecture : il nous a été offert par la catacombe Saint-Alexandre sur la via Nomentana[1]. Tandis que de pareils sanctuaires souterrains s'inspiraient des basiliques à corps saint, les fresques aux images des martyrs qu'on peignit à cette époque, soit dans ces *martyria* souterrains nouvellement aménagés (Sainte-Félicité), soit ailleurs dans les catacombes, prenaient pour modèle les mosaïques de ces mêmes sanctuaires de surface. Parallèlement, les deux domaines de l'art témoignent ainsi du succès grandissant du culte des martyrs romains dans les catacombes : cette « architecture » comme cette iconographie, également nouvelles pour l'art des hypogées romains, y apparaissent à l'époque où l'on cherche à « inventer » et à honorer le plus grand nombre possible de martyrs romains restés ignorés jusqu'alors (on se souvient que le calendrier de 354 ne connaît que trente commémorations de martyrs

technique et son style la rapprochent davantage des peintures des catacombes. Mais cette œuvre du temps de Pammachius (†401) ou du pape s. Léon (440-461) ne se trouve précisément pas dans une catacombe, ni auprès des tombeaux des martyrs qu'elle figure. Des études récentes (DELEHAYE, *l. c.*, p. 340. VIELLIARD, *l. c.*, p. 79, 96) ont bien prouvé que la tradition selon laquelle s. Jean et s. Paul auraient souffert le martyr sur l'emplacement de leur basilique, à l'intérieur de l'Urbs, est d'origine postérieure. La fresque appartient à l'époque où cette légende s'était déjà imposée et en fixe même un *terminus ante quem*. Certes, nous ignorons les noms des martyrs de l'image (qui sont trois au lieu d'être deux). Mais l'idée de figurer une scène de supplice de saints quels qu'ils soient, à l'époque de cette fresque, suppose que le local servait déjà au culte des martyrs. Il a dû être adapté à ce culte en même temps que bien d'autres sanctuaires souterrains romains, c'est-à-dire aux environs de 400. Or nous savons que l'iconographie qu'on y déploya s'inspirait de l'imagerie monumentale des grandes basiliques-*martyria* de surface. C'est un modèle du même genre qu'il faut supposer à l'origine de la fresque des trois suppliciés : nous savons tout au moins que, dès la fin du IVe siècle, les grands *martyria* étaient décorés de peintures qui comprenaient des images des supplices et de la mort glorieuse des saints (*infra*, peintures des *martyria* d'Asie Mineure). On examinera plus loin (chap. II), l'exemple conservé le plus ancien de fresques ecclésiastiques qui offrent tout un cycle de ce genre (Sainte-Marie-Antique).

1. Voir le premier chap. du premier volume, p. 63.

auprès de leurs tombeaux, au cours du Ve siècle, leur nombre a été augmenté cinq ou six fois)[1]. Or, à cette époque, les basiliques-*martyria* des deux princes des apôtres, de saint Laurent, de sainte Agnès, fondations de l'âge constantinien, étaient déjà des pèlerinages célèbres et offraient aux fidèles les images des martyrs qu'on y vénérait. Ainsi, rien ne confirme mieux que l'iconographie romaine du IVe au VIIe siècle, les faits connus relatifs aux débuts du culte des martyrs, dans l'*Urbs* : avant Constantin, pas de traces d'une iconographie des martyrs ni dans les catacombes, ni ailleurs ; elle apparaît au début du IVe siècle et se rattache au culte de saint Pierre, de saint Paul, de saint Laurent, qui ont pour centres respectifs les tombeaux de ces saints abrités dans des basiliques constantiniennes. Les exemples archaïques de l'iconographie de ces martyrs, sur les médailles et les sarcophages, nous la montrent se détachant progressivement de l'art sépulcral. Nous avons ainsi de bonnes raisons de la considérer comme initiale, c'est-à-dire créée auprès de ces *martyria* romains à l'époque constantinienne.

Pendant ce temps, les catacombes en restent toujours à leur programme iconographique ancien, dépourvu de tout reflet du culte des martyrs, et, lorsqu'une imagerie qui s'en inspire y apparaît (avant 400), son retard correspond à celui qu'on apporta à la commémoration des martyrs des catacombes, et il explique aussi le peu d'originalité de ces images : lorsqu'on les traçait sur les murs des catacombes livrées au culte, les peintures monumentales des basiliques-*martyria* avaient déjà créé des modèles qu'on se borna à reproduire[2].

Les fresques des catacombes romaines ne sont donc d'aucune utilité pour l'étude de la première apparition des images des martyrs et de leur rapport avec l'art sépulcral. Mais des peintures murales dans d'autres hypogées chrétiens nous ramènent aux origines de cette iconographie. Je pense aux fresques des coupoles de deux mausolées chrétiens, à Bagawat, dans la Grande Oasis (Égypte). Malgré la différence de style et d'ordonnance, les deux œuvres doivent être

1. H. DELEHAYE, *Origines du culte des martyrs*², p. 299 et suiv. L'abbé R. VIELLIARD, *Recherches sur les origines de la Rome chrétienne*, Mâcon, 1941, p. 65 et suiv.

2. La série de ces images des martyrs, dans les catacombes romaines s'arrête naturellement à l'époque des translations massives des reliques à l'intérieur de l'Urbs et hors de Rome, c'est-à-dire au VIIIe siècle.

attribuées au IVe siècle : le choix des sujets et l'iconographie ne permettent pas de les avancer au delà de cette époque. La fresque que nous analyserons la première[1] est probablement antérieure à l'autre, quoique ses images rustiques restent en marge de l'évolution de la peinture tant soit peu savante. Cette première coupole est couverte de nombreuses scènes à petite échelle, qui se déploient au-dessous et au milieu des rameaux d'une grande vigne. Presque tous les sujets de ces images sont empruntés à l'Ancien Testament. Comme les scènes du cycle des catacombes et des sarcophages, elles figurent des paradigmes de saluts : histoire de Jonas, Daniel dans la fosse aux lions, Noé dans l'arche, etc. Mais, malgré la grande inexpérience du peintre, on entrevoit dans son œuvre le reflet d'une tradition distincte de celle de Rome et probablement locale, étroitement liée à des souvenirs palestiniens. Ainsi, le salut du Passage de la Mer Rouge qui, à Rome, n'apparaît que sur les sarcophages du IVe siècle et manque dans les catacombes, se développe à Bagawat avec une ampleur qui rappelle la grande fresque du même sujet, dans la synagogue du IIIe siècle à Doura[2]. Il s'agit peut-être d'une tradition juive, transmise aux chrétiens d'Égypte : l'importance que les Juifs attribuaient au salut sur la Mer Rouge justifierait la place qu'on continua à lui réserver à Bagawat. Autre souvenir palestinien probable : l'image d'un sanctuaire immense introduite dans le cycle mais placée en dehors des scènes historiques (pl. XXXV, 1). A mon avis, cet édifice complexe, qui comprend un édicule à coupole au milieu d'un *atrium* à étage, figure le groupe des édifices constantiniens du Golgotha[3]. Enfin, une autre image

1. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Pétersbourg, 1901, p. 21-25, pl. VIII-XV.

2. *Excavations at Dura Europos. Report of the Sixth Season* (1936), pl. LII-LIII. A. Grabar, dans *Rev. Hist. Relig.*, CXXIII, 1941, p. 146-148.

3. De Bock (*l. c.*, p. 22) observe que cet édifice a « l'aspect d'un portique à deux étages » (les colonnes de l'étage sont blanches, celles du rez-de-chaussée, de couleur sombre : cf. notre pl. XXXV, 2). C'est aussi mon impression. Le fait que la deuxième rangée de colonnes ne monte pas plus haut que les frontons ne doit pas nous la faire prendre pour une représentation maladroite du toit : lorsqu'il se proposait de figurer un temple, le fresquiste de cet hypogée n'en figurait que la façade avec son escalier extérieur, et omettait le mur latéral et le toit (cf. « Jérusalem » dans une scène avec Jérémie et le Temple vers lequel s'acheminent les « vierges »). Or, cette double colonnade qui encadre un édifice à fronton semi-circulaire, sous lequel se dresse une croix ansée au-dessus d'une grille, conviendrait parfaitement à une représentation de l'*atrium* à étage qui s'étendait autour du Saint-Sépulcre. La même façon de figurer le *martyrium* du Golgotha, avec la rotonde dans l'axe du dessin et les portiques qui l'entourent symétriquement, se retrouvent sur plusieurs miniatures d'un manuscrit grec du IXe siècle d'origine orientale (Ambros. 49-50) qui reproduit un modèle beaucoup plus ancien. Voir nos dessins fig. 19-21 et A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, Paris, 1943, pl. XLIII, 1, XLVIII, 3, LII, 1. Ajoutons que l'escalier monumental, à gauche, et une deuxième entrée, sans escalier, à droite de l'image (avec un rideau noué, selon une certaine formule des représentations des sanctuaires et notamment des *martyria* : voy. notre fig. 8) auraient pu convenir également à une image des édifices sacrés du Golgotha.

encore reflète un culte de Palestine et nous met en même temps en présence d'une figuration de martyre : c'est une scène où l'on voit deux bourreaux scier le prophète Isaïe[1]. Plus loin, deux petites images sont consacrées à deux épisodes de la légende de la grande martyre de Séleucie, sainte Thècle (pl. XXXV, 2). On aperçoit d'abord la sainte, en attitude d'orante, à l'intérieur d'un tertre surmonté d'un arbre, tandis qu'un personnage se tient comme arrêté devant le tertre, à sa droite, puis, au-dessus et un peu à gauche, la même sainte réapparaît volant, les genoux pliés et les bras étendus dans la direction d'un segment de ciel étoilé. Le nom de la martyre est inscrit à côté. Sans pouvoir l'affirmer vraiment, je crois pouvoir reconnaître, enfin, auprès de la scène du martyre d'Isaïe et auprès de l'image de sainte Thècle (au-dessous du tertre), deux édicules semblables qui pourraient figurer les *martyria* de ces saints personnages, l'un en Palestine[2], l'autre à Séleucie d'Isaurie. Car les scènes avec sainte Thècle tout au moins doivent être localisées dans les environs de cette ville, à l'endroit où dès le IVe siècle se trouvait le principal sanctuaire de la grande martyre :

1. Antoine de Plaisance, dans son *Itinerarium* de Terre Sainte, entre Bethléem et Ascalon : *Inde venimus in loco ubi Esaias a serra secatus est vel iacet, quae serra pro testimonium ad sanctum Zachariam* (la basilique voisine du prophète Zacharie) *posita est* : *Itinera Hierosolymitana*, éd. P. Geyer, 1898, p. 180 et 210.

2. Voir note précédente. L'édicule à côté du tertre de s. Thècle (pl. XXXV, 2) est carré ; il est partagé en quatre compartiments par un cadre en croix ; on y distingue des dessins imprécis, sur chacun des compartiments. A mon avis, l'image figure la porte d'entrée de la grotte de s. Thècle. Voy. sur notre pl. XXVI, 3, le plan de cette grotte, à Séleucie d'Isaurie (act. Mériamlik), sous la basilique de Sainte-Thècle. Transformée en chapelle souterraine, cette grotte avait une entrée spéciale, sous le mur Sud de la basilique. — L'édicule du martyre d'Isaïe, figure nettement un tombeau monumental : fronton avec acrotères, porte à deux battants. De Bock, p. 25, y reconnaît « probablement son (d'Isaïe) tombeau ».

conformément à sa légende[1], c'est là que, poursuivie par les païens, elle entra dans une grotte et disparut, engloutie par le rocher qui s'ouvrit devant elle. La fresque représente schématiquement cette fin singulière : tandis que le poursuivant reste arrêté devant la grotte qui s'est refermée derrière la sainte, celle-ci lève les bras vers Dieu du fond de sa cachette souterraine et semble rendre grâce pour son salut. Tandis qu'à côté la deuxième image montre la sainte miraculeusement ravie à la terre et s'élevant au ciel. Exceptionnel dans l'iconographie antique des saints, ce vol, qui rappelle l'Ascension du Christ ou l'apothéose des *divi augusti*, convenait mieux qu'à quiconque à la célèbre martyre de Séleucie : n'emprunta-t-elle pas, à maintes reprises, la voie des airs pour se transporter de son sanctuaire principal dans un autre *martyrium* qui lui était dédié à Dalisandos, pour y assister en personne à des fêtes célébrées en son honneur[2] ?

On reconnaît dans la fresque du lointain Bagawat le procédé observé sur les médailles et sur les sarcophages romains : des images de martyrs et plus spécialement des représentations de leur fin glorieuse, gage de leur salut, se trouvent incorporées dans le cycle sépulcral habituel des paradigmes de saluts. L'histoire des martyrs en allonge la liste, et c'est dans ce rôle qu'on surprend les plus anciens exemples de l'iconographie de ces saints, dans l'imagerie chrétienne d'Égypte.

Les fresques de la coupole d'un second mausolée, à Bagawat, sont consacrées à un thème semblable. Ici encore (pl. XXXIX, 2), c'est un rapprochement, mieux ordonné mais aussi arbitraire à première vue, de divers personnages et de plusieurs événements de l'Écriture[3]. A côté des sujets enregistrés sur la première coupole, comme Noé dans l'arche ou Daniel dans la fosse, on y trouve Adam et Ève, Abraham sacrifiant, Isaac et Sarra, la Vierge Marie, etc. L'Ancien Testament

1. Voir *supra*, t. I, p. 441. Cf. Basile de Séleucie, dans Migne, *P. G.*, 85, 560.

2. *Ibid.*, 85, 581 : ὁρᾷ πυρίνῳ ἅρματι ὑψοῦ τοῦ ἀέρος βεβαίωσάν τε τὴν παρθένον καὶ διερρηκτοῦσαν. Il est vrai que sur la fresque, le char de feu n'est point représenté. Thècle s'élève seule dans les airs. Aussi, vaudrait-il mieux y reconnaître une illustration de la phrase finale de la version dite G des Actes de saint Paul et sainte Thècle : lorsqu'elle eut 90 ans, le Christ l'aurait *reprise chez lui* : ὅτε δὲ προσελάβετο αὐτὴν ὁ κύριος ἦν ἐτῶν ἐνενήκοντα : Tischendorf, *Acta apostolica apocrypha* (1851), p. 63.

3. De Bock, *l. c.*, p. 26-31, pl. XIII-XV.

prédomine toujours. Par contre, partant d'une autre tradition d'ordonnance décorative, le fresquiste aligne tous les personnages le long d'une frise unique qui occupe le bas de la calotte : alignement sur une bande allongée qui rappelle certaines fresques de catacombes romaines où des figures et des scènes apparaissent côte à côte sur des zones étroites, entre les *loculi*[1] ; ou mieux, les dispositifs analogues sur les façades de nombreux sarcophages du IVe siècle (ex. pl. LXX, 2[2]). Bref, les sujets comme leur ordonnance appartiennent à une tradition bien établie de l'art funéraire chrétien. Mais aux images habituelles des saluts et des justes, leurs bénéficiaires, dans le passé lointain, le fresquiste du deuxième hypogée de Bagawat ajoute deux figures supplémentaires : l'apôtre saint Paul et sainte Thècle, la même qui fut représentée au premier hypogée mais, cette fois, en disciple de l'apôtre et, à ce titre, assise comme lui et en face de lui, prête à enregistrer sur un livre les paroles de l'apôtre[3]. Il est probable que le fresquiste pensait plus particulièrement aux sermons de saint Paul à Iconium sur la résurrection qui lui attachèrent la future martyre[4], thème qui se laissait incorporer commodément dans le cycle des saluts et convenait à la décoration d'un hypogée.

Dans leur ensemble, les fresques du deuxième hypogée nous offrent ainsi un nouvel exemple de peintures sépulcrales où l'histoire des saints et des martyrs est venue enrichir le cycle traditionnel. On notera cependant une nuance qui parlerait en faveur d'une conception plus évoluée de cette imagerie : les scènes dramatiques y cèdent le pas aux images isolées des justes et des saints ; au lieu de figurer les saluts, on préfère en représenter les bénéficiaires. Cela ne change rien d'ailleurs au rapport entre personnages de l'Écriture

1. Exemples : Wilpert, *Malereien d. Katak.*, pl. 62, 1, 147, 212, 219.

2. Il me semble superflu de citer des exemples de ce type de sarcophages, qui est l'un des plus répandus. Par contre, la parenté de l'ordonnance des scènes de « saluts », en zone circulaire autour d'un médaillon central, sur le plat de Podgoritza (v. ci-dessus, p. 11, n. 3) mérite une mention spéciale.

3. Elle tient des tablettes en forme de diptyque et le calame. L'iconographe a appliqué au groupe saint Paul-sainte Thècle le type courant du maître enseignant oralement et du disciple mettant par écrit ses paroles, image appelée à certifier l'authenticité de la tradition écrite d'une doctrine. L'art chrétien l'étendit même aux représentations des prophètes-témoins de visions divines. Cf. notre pl. XL (Zacharie ?, à Salonique).

4. Λόγος θεοῦ περὶ ἐγκρατείας καὶ ἀναστάσεως : Tischendorf, *Acta apostolica apocrypha*, p. 42-43.

et saints chrétiens : saint Paul et sainte Thècle viennent se joindre aux patriarches bibliques comme leurs égaux en dignité. Mais ces « portraits » des héros de la foi alignés sur les murs annoncent les fresques de Baouit (v. *infra*)[1] et, par conséquent, nous fournissent un chaînon précieux qu'il convient de fixer entre les images sépulcrales du type initial (celui des « saluts ») et les décorations des oratoires monastiques qui n'ont plus rien de funéraire.

En attendant cette évolution ultérieure, retenons que, pour les chrétiens de Bagawat comme pour ceux de Rome, l'histoire prodigieuse du « peuple de Dieu » s'était enrichie d'un chapitre nouveau, depuis qu'il y a eu les triomphes des martyrs sur la mort, et la liste des saluts prodigués aux élus de l'Écriture s'était allongée de faits nouveaux, aussi utiles à rappeler auprès d'un tombeau de fidèles que les saluts consignés dans les deux Testaments[2]. Les exemples de reliefs et de peintures que nous avons analysés nous ont montré comment, en Occident et en Orient, une iconographie des martyrs avait fait son apparition dans le cadre des cycles sépulcraux et, partant de là, a commencé son évolution particulière.

Depuis le IIe siècle, les fresques des catacombes de Rome ont souvent figuré le défunt ou son âme dans l'attitude de la prière qui, avec des nuances possibles, est celle du juste au Paradis : placé devant Dieu, il s'unit à lui par l'acte de la prière et participe ainsi à la béatitude céleste. Ces images d'orantes, longtemps volontairement sommaires, sans âge, sans sexe, commencent à s'individualiser dans la deuxième

1. Autre trait que cette peinture de coupole a en commun avec les fresques postérieures de Baouit et de Saqqara : des personnifications d'idées abstraites (Prière, Justice, Paix) se joignent aux personnages historiques. Des exemples, à côté d'autres signalés dans les ouvrages de Clédat et de Quibbell, consacrés à ces monastères, sur notre pl. LVIII, 2 (série de têtes le long de l'archivolte).

2. En évoluant, les prières chrétiennes ajoutent également aux énumérations de « saluts » bibliques et évangéliques des invocations à certains martyrs célèbres. Cf. MICHEL, *l. c.*, p. 4, 5.

Cf. ces prières, qui sont attribuées à s. Cyprien : *assiste nobis sicut apostolis in vinculis, Theclae in ignibus, Paulo in persecutionibus, Petro in fluctibus...* », ou bien : « *Libera me de medio seculi hujus sicut liberasti Theclam de medio amphitheatro* », A. REY, *Étude sur les Acta Pauli et Theclae et la légende de Thecla*, Paris, 1890, p. 25, n. 1. On observera cependant que les épisodes de la *Vita* de saint Thècle invoqués dans ces prières ne sont pas les mêmes que choisirent les décorateurs des hypogées de Bagawat. S. Thècle au milieu des bêtes de l'arène a été figurée ailleurs, p. ex. sur des ampoules. Voy. notre pl. LXIII, 7.

moitié du IIIe siècle, pour recevoir au siècle suivant la valeur de véritables portraits. Faut-il expliquer cette évolution par la précision plus grande apportée à la doctrine sur la résurrection dans le corps ? Je ne le crois pas, en pensant aux transformations parallèles que subissent d'autres images des catacombes pendant le même laps de temps, évoluant d'une façon analogue, c'est-à-dire de l'abstrait au concret. Il s'agit d'un changement de goût qui n'est, certes, pas étranger à la vie religieuse, mais qui la concerne dans son ensemble, et non pas spécialement la croyance en la résurrection dans le corps. Ce qui nous importe pour l'instant, c'est que le portrait funéraire chrétien, qui montre le défunt en orante, accuse un progrès croissant des traits individuels[1]. Aussi, lorsque, entre la fin du IVe et le VIe siècle, on fixa, selon la mode du temps, les portraits des martyrs dans leurs tombeaux, on se conformera également aux habitudes courantes en représentant les saints dans l'attitude d'orantes et en donnant à leur visage des traits expressifs[2].

Les représentations de saint Démétrios sur les mosaïques de son *martyrium* de Salonique (Ve s. et suiv.), nous apportent le témoignage le plus ancien sur ces portraits de martyrs placés auprès de leurs tombeaux, qui adoptent une formule courante des portraits sépulcraux de l'époque. L'église de Salonique en offrait d'ailleurs plusieurs reproductions qui, toutes, remontent à un même original. Cette peinture initiale, dont on n'a pas trouvé de traces, se trouvait soit dans l'abside, soit dans l'édicule funéraire hexagonal[3] qui

1. Les planches de WILPERT, *Malereien d. Katak.*, permettent de suivre cette évolution.

2. Dans la plupart des cas, il ne s'agissait évidemment que de faux portraits, car entre le IVe et le VIIe s. on ne pouvait se documenter — en supposant qu'on ait eu cette intention — sur l'aspect physique des martyrs de l'âge des persécutions. Mais il nous importe de signaler la volonté de créer des images d'allure portraitique, parce que cette tendance est conforme au goût de l'époque. Dans l'iconographie des saints, les portraits qui furent créées pendant cette période se distinguent par leur individualité évidente. Jean Chrysostome en offre l'exemple le plus saisissant. Malgré toutes les déformations par les copistes et « recopistes », les images grecques et slaves de ce père de l'Église, même les plus tardives, garderont toujours des traces évidentes du chef-d'œuvre disparu du Ve siècle auquel elles remontent toutes.

3. Dans le récit d'un miracle de saint Démétrios, il est question d'un portrait du saint qui se trouvait à cet endroit. Un malade ἀτενίσας τὸ πρόσωπον εἰς τὸ ἐν αὐτόθι, ὡς ἂν εἰ κραβάτιον ἐξ ἀργύρου, ἔνθα καὶ ἐντετύπωται τὸ θεοειδὲς πρόσωπον τοῦ αὐτοῦ πανσέπτου ἀθλοφόρου. *Miracula s. Demetrii* ch. 22 ; Migne, *P. G.*, 116, 1217.

s'élevait dans la nef de la basilique[1]. Nous savons, d'ailleurs, qu'on tirait des copies de cette image initiale jusqu'en plein moyen âge[2], et un reliquaire du XIIe siècle la reproduit encore fidèlement[3]. Le geste de l'orante en moins, une fresque du VIIe siècle à Sainte-Marie-Antique à Rome[4] prouve que cette expansion des copies d'après les portraits des *martyria* avait commencé à la fin de l'antiquité. C'est ce que confirme, par exemple, une série d'images de saint Serge, qui vont du VIe au XIe siècle : une mosaïque à Saint-Démétrios de Salonique (pl. XXXI, 1), une fresque à Sainte-Marie Antique[5], une icone encaustique provenant du Mont-Sinaï (pl. LX, 1), un relief sur un plat liturgique en argent provenant de Chypre[6], une mosaïque de Daphni enfin, reproduisent visiblement le même original (voir le collier en or ou en argent que le saint porte sur toutes ces images). Il est probable que celui-ci se trouvait dans le *martyrium* célèbre de Resafa-Sergiopolis, en Mésopotamie du Nord, où l'on conservait le corps du martyr saint Serge (Sargis). Pas très loin de là, l'iconographie qui s'était formée auprès des colonnes des deux Syméon Stylites leur a attribué assez souvent le geste de l'orante, mais interprété de manières différentes : tantôt le saint tient les deux mains levées devant la poitrine (pl. LXIII, 1), tantôt il déploie horizontalement les deux bras (fig. 139) ; tantôt, enfin, il les élargit en les pliant aux coudes, selon la formule habituelle de l'orante. L'iconographie du moyen-âge, à Byzance, a retenu cette dernière variante, la plus banale[7]. Je citerai aussi le cas le plus célèbre sans doute d'une

1. Plan de cet édicule, SOTIRIOU, dans 'Αρχ. 'Εφημ. pour 1929, fig. 41.

2. Μέγας Συναξαριστής, ὑπὸ Δουκάκη, octobre, p. 444 : transfert d'une icone de s. Démétrios à Constantinople, sous Manuel Comnène, en 1143. L'empereur fait exécuter une magnifique icone du martyr, en or et en argent, d'après une très ancienne image où il était figuré debout et les deux bras levés. Cité par Uspenskij, dans *Izvěstija* de l'Inst. arch russe de Constantinople, XIV, p. 6.

3. A. XYNGOPOULOS, dans 'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς, 1936 (publ. 1937), pl. I, 1.

4. WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 144, 2.

5. W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXXV.

6. O. M. DALTON, dans *Archaeologia*, LVII, 1, 1900, pl. XVI. Reproduction insuffisante dans Diehl, *Manuel*^{2}, I, fig. 158.

7. J. LASSUS, dans *Bulletin d'Études Orientales* de l'Inst. français de Damas, II, 1932, p. 68 et suiv. a réuni quelques images anciennes des stylites syriens. P. PERDRIZET, *Le Calendrier parisien à la fin du moyen âge*. Strasbourg, 1935, fig. 28 a publié le dessin que nous reproduisons fig. 139. Le Ménologe de Basile II à la Vaticane offre plusieurs exemples de stylites en orante.

iconographie particulièrement stable d'un grand martyr, qui ne saurait s'expliquer que par la reproduction, de copie à copie, d'un modèle initial illustre. Je pense aux figurations de saint Ménas en orante, entre deux chameaux couchés à ses pieds. Des ivoires (pl. XXXI, 3 et LXVIII), des fresques (Baouît)[1], des ampoules (pl. LXIII, 8) et des lampes innombrables reproduisent cette formule, et les fouilles sur l'emplacement du monastère-*martyrium* du grand saint égyptien, en amenant la découverte de certaines de ces ampoules, ont prouvé que l'image-type de saint Ménas se répandit à travers le monde en partant de son principal sanctuaire[2]. On a pu supposer avec vraisemblance que le prototype de toutes ces images se trouvait à l'intérieur du *martyrium* du saint, non loin de son tombeau. Une peinture absidiale me paraît plus probable qu'une sculpture. Enfin, des reproductions industrielles d'un portrait-type du martyr saint Phocas de Sinope (fig. 138), et d'un martyr anonyme ajoutent deux autres exemples d'images en orante qui s'inspiraient sûrement d'un portrait de *martyrium*[3].

Dans plusieurs autres cas, nous n'apprenons rien sur le rayonnement, dans le *martyrium* de ces saints, d'un portrait du martyr en orante, mais sa présence auprès du tombeau du saint confirme le caractère funéraire de ce type. A Rome, un relief, qu'on attribue au IVe siècle, sert de devant d'autel dans l'église-*martyrium* de Sainte-Agnès et se trouve ainsi juste au-dessus du corps de la martyre ensevelie sous cet autel. Or, une gracieuse sainte Agnès, en orante, occupe le milieu de ce relief, qui fait penser à une façade de sarcophage ornée de l'image idéale de la défunte (pl. XXXII, 2). Ailleurs, des portraits du même type se dressent au milieu de l'abside. A Saint-Apollinaire-in-Classe (pl. XXXI, 2 et XLI, 1) et dans la chapelle souterraine de Sainte-Félicité de la catacombe Massimo (pl. XIX, 1), cette place est réservée au

1. J. MASPERO et M. l'abbé DRIOTON, dans *Mémoires de l'Institut français d'arch. orientale au Caire*, 1932, p. XII. Quatre chameaux, au lieu de deux, y encadrent le saint. CABROL, *Dict.*, s. v. Girgeh (fresque dans un *martyrium*-crypte).

2. K. M. KAUFMANN, *Die Menasstadt* (1910), p. 118 et suiv., pl. 90 et suiv. ; le même, *Hdb. d. chr. Archeologie*^{3}, p. 596 et suiv. Le schéma iconographique de ces images de s. Ménas est sensiblement le même toujours, mais les détails varient en permettant de distinguer plusieurs types parallèles qui, les uns et les autres, remontent aux ateliers du monastère de la « Menasstadt ».

3. V. *infra*, p. 83, note 1.

martyr et à la martyre du lieu, et il est probable qu'il en a été de même dans un *martyrium* des environs d'Alexandrie, à Abou-Girgeh (VIe siècle ?) où la fresque de l'abside représente un saint anonyme dans la même attitude (pl. LX, 3)[1]. On constate ainsi que l'Orient et l'Occident étaient solidaires dans l'application de ce type iconographique à différents martyrs et même dans le choix de son emplacement. Sinon partout, du moins à Saint-Apollinaire et à Sainte-Félicité, nous avons la certitude que le tombeau du saint ainsi portraitisé se trouvait immédiatement au-dessous de l'image, qui garda ainsi pendant longtemps son caractère sépulcral. Lorsqu'elle occupe le fond de la niche absidiale, elle obéit peut-être à un usage qui a pu s'établir à l'époque où certains mausolées consistaient en une abside isolée[2]. Mais il est évident, en tout cas, que tous les exemples de portraits cultuels des martyrs que nous avons pu citer et qui ont été créés entre le IVe et le VIe siècle reproduisent un type de portrait sépulcral chrétien, courant depuis le IIIe. Le rapport qui existe entre ces portraits funéraires de simples fidèles et les images-icones des saints qui en dérivent se laisse d'ailleurs préciser un peu davantage. On constate ainsi que, là où commence la série des images cultuelles des saints créées auprès de leurs tombeaux, s'arrête la suite des portraits sépulcraux des simples mortels. Sans doute faut-il faire de sérieuses réserves sur la valeur de cette dernière observation qui est en partie négative : il a pu y avoir des portraits funéraires du type ancien après le Ve siècle, qui, détruits depuis, n'auraient jamais été mentionnés dans les textes. Mais il est permis de douter qu'ils aient pu être aussi nombreux qu'à l'époque des catacombes. D'autant plus que le portrait du défunt fixé auprès de son cadavre répondait à un usage antique païen que la mentalité chrétienne n'a point favorisé, notamment aux derniers siècles de l'antiquité, lorsqu'on admit que le passage de la mort à la vie paradisiaque ne se faisait pas immédiatement. En effet, comme le portrait sépulcral paléochrétien figurait le défunt séjournant au Paradis, cette image devenait caduque en même temps que

1. BRECCIA, dans *Rapport sur la marche du service du musée du Caire*, pour 1912. F. DÖLGER, ΙΧΘΥC, III, pl. XCIX. CABROL, *Dict.*, s. v. Girgeh. On attribue la fresque au Ve-VIe siècle.

2. Sur ces mausolées, voy. *supra*, t. I, p. 98 et suiv. Nous examinerons, au chap. III, les images des absides, dans l'ordonnance des décorations des *martyria*.

la doctrine sur la récompense immédiate des justes. Le portrait funéraire, tel que l'avait conçu le premier art sépulcral chrétien, c'est-à-dire en orante, a dû tomber donc en désuétude assez rapidement, et si au haut moyen-âge on voit réapparaître, dans certains cas isolés, le défunt en attitude de prière, ce n'est pas le trépassé jouissant de la béatitude éternelle qu'on y aperçoit, mais l'homme qui, devant le Christ ou la Vierge, attend que son sort final soit décidé[1].

Or, si la pensée chrétienne crut devoir déférer jusqu'à la deuxième parousie l'entrée des justes au Paradis, elle n'hésita pas à accorder aux martyrs la récompense instantanée de leur sacrifice : on les imaginait donc indissolublement liés au Christ, au plus tard depuis le moment de leur passion et, par conséquent, jouissant depuis lors, de plein droit, de la béatitude paradisiaque. Sur ce point comme sur d'autres, les martyrs se trouvèrent seuls à détenir une prérogative qui d'abord a été commune à tous les fidèles, et, reflétant ce processus d'élimination en faveur des saints, l'image qui, à l'origine, figurait le fidèle défunt au Paradis, fut réservée aux seuls martyrs. Vers le VIe siècle, le portrait en orante n'était plus qu'une formule de l'iconographie des saints. Il se sépara alors facilement du tombeau auprès duquel il avait été créé, et quitta définitivement le domaine de l'art funéraire.

L'origine première d'un autre type de portrait que l'art chrétien appliqua également aux martyrs, et cela depuis le Ve siècle au plus tard, reste plus incertaine. Je pense à ces images, fréquentes dans les catacombes de Rome et de Naples, puis dans les mosaïques, les fresques et sur des objets portatifs divers, où les martyrs apparaissent, soit en pied, debout et de face, soit coupés à la hauteur des épaules et enfermés dans un cadre rond ou rectangulaire (pl. XXXVI, 1 ; XLVII, 2 ; XLVIII ; XLVIII-IX ; L, 1 et 2 ; LX, 1). Dans les deux variantes, au lieu d'esquisser le geste de la prière en levant les deux bras, les martyrs bénissent de la main droite et portent quelquefois dans l'autre un rouleau, un livre ou une croix[2]. Quelques-unes de ces représentations sont comprises

1. Le portrait funéraire de la pieuse Turtura, à Commodille (VIe s.), peut en offrir un exemple : pl. XLVII, 2.

2. A titre exceptionnel, le martyrs Victor (pl. XXXVI, 1) tient un livre et deux croix-monogrammes. Le livre ouvert a permis au mosaïste d'y inscrire

dans des compositions symboliques qui nous occuperont plus loin (cf. pl. LI, 2 et 3), mais, au sujet de ces images, nous avons pu observer déjà que, dans les catacombes où nous les surprenons, elles reflètent l'art des basiliques-*martyria* et ne procèdent donc pas immédiatement de l'art sépulcral proprement dit. Il existe cependant des représentations de martyrs, conformes à ce type, mais indépendantes, au sujet desquelles la question d'une origine sépulcrale pourrait être posée plus facilement (exemples anciens : saints divers et, notamment, martyrs, en pied et dans des cadres ronds et rectangulaires, représentés sur les murs des chapelles de Baouit[1] (pl. L, 2, cf. LIX), de l'oratoire-*martyrium* de Saint-Venance au Latran (pl. XLIII), de Sainte-Marie-Antique et dans d'innombrables églises du moyen-âge). L'emploi de ce type pour des portraits funéraires des martyrs serait d'autant plus plausible que, après les païens, les chrétiens en firent un usage certain : à côté de quelques exemples isolés dans les catacombes[2], on le voit appliqué aux images

le nom du saint, qui se laissait associer si bien aux symboles triomphaux qui entourent le portrait.

1. Une fresque inédite de Baouit (phot. Clédat à l'École des Hautes-Études) montre les bustes de deux saints anonymes réunis dans un même cadre rectangulaire plus large que long. Cette peinture murale copte reproduit un portrait double sur planche du type qui nous est connu par deux icones en encaustique du VI[e] s. rapportées naguère du Sinaï et déposées à l'anc. Académie ecclés. de Kiev (pl. LX, 1). Le portrait double enfermé dans un médaillon, fréquent sur les sarcophages, est rarement appliqué à l'iconographie des saints. La verrerie paléochrétienne « à fond d'or » en offre cependant de nombreux exemples, mais d'un type qui ne sera pas retenu par la suite. Les miniatures du Paris. gr. 923 qui, au IX[e] siècle, reproduisent des modèles antiques, comprennent plusieurs médaillons avec les bustes réunis de deux saints personnages. — De semblables portraits en buste, groupés dans un cadre rond ou rectangulaire, ont dû être fréquents, à la fin de l'antiquité. L'art funéraire, lorsqu'il s'en servait, y réunissait les images des défunts déposés ensemble, p. ex. dans un *loculus* commun (Palmyre, hypogée de 256 : STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, Frontispice) ou dans un sarcophage « bisômos » (cf. le célèbre sarcophage « des deux frères » et surtout ceux de deux époux). Les portraits doubles des martyrs pourraient donc avoir figuré primitivement auprès de leurs tombeaux rapprochés (comme, p. ex., dans le « bisômos » de la Platonia auprès de Saint-Sébastien, sur la via Appia, ou dans celui du *martyrium* d'Antioche : notre pl. XXV, 3 ; à Korykos, pl. XXVI, 2, au lieu d'être réunis dans un même sarcophage, deux martyrs étaient ensevelis dans des cercueils juxtaposés à l'intérieur du *martyrium*) et compteraient ainsi parmi les figurations les plus véridiques des martyrs. Sur ces portraits doubles, voir aussi *infra*, p. 46.

2. Voir, par ex., les trois portraits du cimetière de Pierre et Marcellin reconstitués par WILPERT (*Malereien d. Katak.*, pl. 215), parmi lesquels on a voulu reconnaître les effigies des deux martyrs qui ont donné le nom à la catacombe.

des défunts, sur les mosaïques tombales d'Afrique du Nord et d'Espagne (portrait en pied, debout et de face)[1] ; ainsi qu'aux portraits des trépassés sur les sarcophages (portraits dans des médaillons). Les quelques portraits rétrospectifs des évêques de Milan, dont saint Ambroise, qu'on trouve parmi les mosaïques d'un oratoire auprès de Saint-Ambroise[2], pourraient procéder assez directement de portraits sépulcraux de ces prélats. Du moins les traits nettement individuels de ces images donnent beaucoup de vraisemblance à cette dernière hypothèse. Enfin, l'origine funéraire des portraits de quatre saints évêques locaux, dans la crypte de Saint-Germain à Auxerre (IX[e] s.)[3], est absolument certaine. D'une part, ces fresques sont fixées sur les murs d'un local qui servait de mausolée aux évêques auxerrois et, d'autre part, chacun des personnages portraitisé est figuré debout sur un socle peint, selon une formule iconographique qu'on trouve, identique, à Mérida (Espagne), appliquée à des portraits funéraires qui décorent les murs d'un tombeau de la basse époque impériale[4].

Le thème d'une série de martyrs, hommes et femmes, enfermés dans des médaillons et qui figurent des saints locaux pourrait être lui aussi d'origine funéraire. Je pense, par exemple, aux mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique (pl. XLVIII, XLIX) et de Saint-Vital à Ravenne[5]. Ajoutons que, dans les décorations byzantines du moyen-âge avancé, les médaillons alignés sur les murs ou sur les arcs sont presque toujours réservés à des martyrs, c'est-à-dire à ceux des saints pour lesquels il est permis de supposer un prototype dans l'art funéraire créé pour le *martyrium*[6].

La fresque daterait de la deuxième moitié du IV[e] s., c'est-à-dire de l'époque des « inventions » fréquentes de reliques, dans les cimetières de Rome.

1. R. DU COUDRAY-LA BLANCHÈRE, *Tombes en mosaïque de Thabarca* (Bibl. d'arch. africaine, I), 1897. *Mélanges d'Hist. et d'Arch.* (Rome), XIV, p. 398-9.

2. WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 84-85.

3. King, dans *The Art Bulletin*, XI, 1929, fig. 7 et 8 ; J. Hubert, *L'art pré-roman*, pl. XXII, d.

4. José RAMON, *Mérida. Excavaciones de Mérida*, dans : *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*. Madrid, 1917.

5. Portraits des martyrs milanais Gervais et Protais : VAN BERCHEM et CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, fig. 194, p. 153. A partir du VI[e] s. au plus tard ce genre de portraits est appliqué aux images de n'importe quel martyr, p. ex. sur les mosaïques de la Chapelle archiépiscopale à Ravenne (*ibid.*, fig. 130-132, 134).

6. Plus rarement, ces séries de médaillons servent de cadres à des portraits de saints évêques (p. ex. dans les peintures médiévales, à Batchkovo en Thrace (XII[e] s.) et à Nagoričino, en Macédoine (XIV[e] s.)). Mais ces galeries de portraits

Toutefois, dans aucun de ces cas, ni nulle part ailleurs, on ne peut en avoir la certitude, car nous ne disposons d'aucun exemple authentique de portrait de ce genre qui figurerait un martyr et se trouverait auprès de son tombeau. J'évoquerais peut-être — mais sans insister, étant donné sa date et les restaurations qu'elle a subies depuis, — l'image de sainte Agnès (VIIe s.) dans l'abside de sa basilique romaine[1] et, par conséquent, à quelques pas du saint corps d'Agnès. Cette image a pour nous cet intérêt de se trouver dans le *martyrium* de la sainte, et de se substituer — dans son abside — à la représentation normale de la martyre en orante. Qui sait, cependant, si, avant cette image en pied où l'on voit la sainte tenir dans ses deux mains un rouleau fermé, un portrait en orante n'occupait pas le même emplacement ? L'orante du devant d'autel déjà mentionnée, qui est du IVe siècle, aurait plus de chance de nous conserver l'iconographie du portrait funéraire authentique de la martyre. Et surtout les portraits funéraires de ce type donnent au personnage qu'ils figurent l'allure d'un homme vivant : rien ne les distingue par conséquent des portraits ordinaires en pied ou en buste, des hommes vivants. D'ailleurs, dans le cadre de l'art chrétien, ces mêmes formules ont été employées simultanément pour les martyrs où une influence des portraits funéraires reste toujours possible, et pour le Christ, les prophètes et le groupe des douze apôtres (en pied et en buste dans un médaillon) dont les images n'ont pu d'aucune façon être inspirées par des portraits sépulcraux. Tout compte fait, en présence d'une représentation de martyr

d'évêques sur *clipei* remontent également à des prototypes paléochrétiens (cf. les portraits des papes à Saint-Paul-hors-les-Murs, etc.), et les images, ici encore, pourraient s'inspirer de portraits funéraires. Il va de soi que cette observation ne relève qu'une tendance générale, qui souffre parfois des exceptions et qui surtout ne concerne que les médaillons représentés en séries. De tout temps, les artistes chrétiens ont enfermé dans des cadres ronds des portraits *isolés* de n'importe quel personnage : cf. p. ex. à Baouît, Abel et un roi-prophète : pl. LVIII, 1), car, dès avant les débuts de l'art chrétien, l'*imago clipeata* avait perdu son caractère exclusivement funéraire (J. Bolten, *Die Imago clipeata*, dans *Studien... Ficker*, 21, 1937), et déjà on imitait dans les peintures *murales* païennes des portraits de ce genre : cf. l'*actuarius* Héliodore, dans une maison de Doura : Rostovtzeff, *Dura and its Art*, pl. XV, 1. Le souvenir de la destination initiale (= funéraire) de l'*imago clipeata* se serait peut-être conservé le mieux dans des images des médaillons en séries, parce qu'elles imitaient des *galeries* composées de portraits funéraires indépendants qu'on accrochait autrefois sous la corniche des murs.

1. Reproductions, p. ex. Diehl, *Manuel*[2], I, fig. 170.

conforme au type iconographique qui nous occupe, on ne saurait décider si, oui ou non, elle procède d'un prototype créé dans le cadre de l'art funéraire.

Ce n'est qu'en formulant une hypothèse que je crois pouvoir m'avancer au delà de cette conclusion. L'absence d'images anciennes de ce type auprès des tombeaux des martyrs et, d'autre part, l'analogie des représentations du Christ et d'autres saints personnages, créées en dehors de l'art funéraire, me font croire que l'iconographie chrétienne adoptait surtout cette formule lorsque le besoin de posséder le portrait d'un martyr ne se faisait sentir que longtemps après sa mort. Cela devait se produire surtout à partir de 400 environ et au cours du Ve siècle. On en composait un, alors, en recourant à un genre d'image dont la banalité même augmentait la vraisemblance. A mon avis, l'incertitude des rapports de ces images avec l'art funéraire suffit à les exclure du nombre des créations de la phase initiale du culte des martyrs, pendant laquelle l'image du saint ne se distinguait pas du portrait funéraire normal de n'importe quel fidèle.

Les peintures des catacombes, en dehors des paradigmes de salut et des portraits, offrent une dernière catégorie d'images qui préparent l'art du culte des reliques. Dans le cycle sépulcral, ces images rentrent dans le groupe qui illustre le thème du séjour des défunts dans l'outre-tombe. Au IVe siècle, où l'art entreprend de représenter avec plus de précision les premiers pas du juste dans sa carrière posthume, on y voit apparaître des scènes qui le figurent au moment où il pénètre dans l'au-delà. Il se présente, en effet, devant le tribunal du Seigneur qu'entourent quelquefois des assistants mal définis, probablement des apôtres. Or, parfois, ce jugement préliminaire, imaginé d'après le modèle d'un tribunal romain, est complété par des personnages qui, placés auprès du nouveau venu, semblent intervenir en sa faveur[1]. Ils remplissent le rôle d'*advocati*, et ce rôle appartient aux saints,

1. Bon exemple de cette scène, au cimetière romain *in Hermes* : le défunt en orante se tient au bas de l'escalier qui conduit à une estrade. Le Seigneur trône en haut de cette tribune, tandis que deux personnages symétriques entourent le défunt et tendent vers lui le bras droit, en tenant dans l'autre un rouleau fermé : Wilpert, *Malereien d. Katak.*, pl. 247. — L'un des meilleurs textes (épitaphe d'une certaine Ciriaca, au cimetière romain qui porte son nom) : ... *cuique pro vitae suae (tes)timonium sancti martyres apud Deum et Christum erunt advocati*. De Rossi, *Bullettino*, 1864, p. 33-35.

surtout aux martyrs, comme nous en instruisent les textes de l'époque[1]. Ces fresques offrent ainsi les plus anciens exemples d'une interprétation iconographique directe du thème de l'intercession des saints.

Leur intercession n'a ici qu'un seul objet, celui qui convient aux peintures sépulcrales : aider le fidèle à entrer au Paradis. Ce sont deux fresques d'un mausolée attribué au IVe siècle (et qui me paraît légèrement postérieur) de la nécropole d'Antinoé[2] qui offrent la meilleure illustration de cette idée. Le tombeau n'avait été décoré que de deux images : un Christ encadré de deux anges y trône sur le mur de fond de la pièce, tandis que la défunte, une fillette de quinze ans appelée Théodosia (épitaphe) vient se placer devant Dieu (sur l'une des parois latérales sous l'arcosole de sa tombe), entourée de la Vierge Marie et du martyr égyptien célèbre saint Collythos : fig. 136). Théodosia est représentée de face et en orante, selon la formule consacrée des portraits funéraires les plus anciens. Mais contrairement aux représentations habituelles des catacombes, elle ne se présente pas seule devant le Seigneur, mais flanquée de deux puissants protecteurs. D'un côté, c'est Marie qui semble attester devant le Christ la foi fidèle de la défunte, en montrant un disque (?) sur lequel brille la croix ; de l'autre, le martyr pose la main sur l'épaule de Théodosia en la présentant au Seigneur. On reconnaît le signe de protection et de recommandation par lequel de saints personnages introduisent auprès du Roi céleste d'autres saints ou des donateurs, dans les compositions triomphales des églises antiques. Cette fresque précieuse nous fournit ainsi un chaînon qui nous manquait entre l'imagerie proprement sépulcrale et l'iconographie des basiliques romaines ou des chapelles postérieures des monastères égyptiens (v. *infra*). Mais retenons surtout pour l'instant que la défunte pénètre au Paradis en protégée de la Vierge et plus spécialement d'un martyr.

C'est aussi le sujet d'une fresque célèbre de Domitille (pl. XXXIV, 1) qui le présente cependant d'une façon nouvelle. En effet, au lieu d'expliquer, comme les précédentes, que c'est par leurs prières que les martyrs aident les chré-

1. De Rossi, *Bullettino*, 1864, p. 34. Voy. aussi Tourner dans *Rev. Arch.*, 1879, 36, p. 153. S. Augustin, *Sermo*, 285, 5. Cf. συνήγοροι : Jean Chrys., *Contra Iudaeos* (Migne, *P. G.*, 56, 265) ; παράκλητοι : Grég. Nyss., *In quadraginta mart.* (Migne *P. G.*, 46, 788).

2. Breccia, dans *Ægyptus*, XVIII, 3-4, 1938, p. 293 et suiv.

tiens à atteindre le royaume du Christ, elle exprime surtout la sollicitude du martyr et montre l'efficacité de son intervention, tout en faisant comprendre la condition à laquelle celle-ci a pu porter son fruit. On y voit, en effet, la défunte, une certaine Veneranda, que la martyre sainte Pétronille fait entrer au Paradis en posant affectueusement sa main sur l'épaule de la jeune chrétienne et en lui montrant du geste les livres de l'Écriture. C'est pour avoir suivi leur enseignement que la défunte a pu être secourue et accueillie par sainte Pétronille. En outre, le geste de montrer ces livres, que fait la martyre, établit peut-être un certain lien entre les carrières religieuses des deux femmes : tandis que Veneranda a mérité du Christ parce qu'elle se laissa guider par ses évangiles, sainte Pétronille, en tant que « martyre » a témoigné de la vérité de la doctrine du Christ, telle qu'elle est consignée dans les mêmes livres de l'Écriture.

Une autre image célèbre, la mosaïque avec saint Laurent, dans le mausolée de Galla Placidia (pl. XXXVII), exprime la même pensée d'une façon qui fait bien ressortir ce parallélisme. Le martyr y est représenté en marche vers la passion qui, comme tous les martyres, répète ou complète la passion du Christ : c'est ce que souligne la grande croix que le saint porte sur l'épaule en imitant le geste de Jésus sur le chemin du Calvaire[1]. L'instrument de sa propre passion,

1. Dans le cadre de l'art chrétien antique, le parallélisme iconographique est complet, car si la croix de s. Laurent, par ses dimensions, ni par sa forme, ne cherche à figurer la croix réelle du Calvaire, c'est une croix aussi abstraite et exactement pareille que le Christ lui-même porte sur plusieurs images du Ve et du VIe s., notamment sur une autre mosaïque ravennate, dans la Chapelle archiépiscopale et sur un stuc du baptistère des orthodoxes (Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, II, fig. 128-9. A. Grabar, *L'empereur*, pl. XXVII, 1). Saint Pierre tient cette croix, sur plusieurs sarcophages dits de la Passion, et sur d'autres qui figurent la « Remise de la Loi », ou bien encore sur la miniature célèbre de l'Ascension, dans l'Évangéliaire de Rabula, sur des eulogies provenant d'Asie Mineure et sur un ivoire du VIe s., à Chypre (R. Griffing, dans *The Art Bulletin*, 20, 1939, p. 266-279). Un martyr anonyme est chargé de la même croix, sur un graffite de la catacombe Saint-Alexandre, via Nomentana (*Riv. arch. crist.*, 15, 1938, p. 29-30, fig. 46). Partout la croix est posée sur l'épaule d'une façon identique, selon un type iconographique emprunté à l'art impérial (Grabar, *l. c.*, p. 238). Il est important, pour l'explication de la mosaïque avec s. Laurent, que, applicable à différents martyrs comme au Christ, cette croix portée sur l'épaule d'un saint personnage passant ait la valeur d'un symbole, qui est *le même* dans toutes ces images. De même qu'un empereur triomphait lors des victoires de ses généraux, tout triomphe des saints revenait à la victoire du Christ sur la Mort. On ne pouvait exprimer mieux cette idée, typique pour la basse antiquité, qu'en chargeant le Christ et les saints du même attribut de

un gril brûlant, corrobore cette interprétation, en faisant ressortir la valeur exclusivement symbolique de l'instrument de la passion de Jésus mis entre les mains du saint. Mais en outre, et c'est ce qui nous importe en cet endroit, devant l'image du supplice imminent, la mosaïque montre une armoire ouverte, avec les livres des quatre évangiles posés sur les rayons. De même que la croix, ces livres ne prétendent évidemment pas se rapporter à l'événement historique du supplice de saint Laurent (comme le gril et le feu qui le chauffe) : comparable en ceci à beaucoup de compositions du IVe et du Ve siècle (par exemple aux mosaïques absidiales des basiliques), cette mosaïque combine curieusement le réel et le symbolique, l'image et le commentaire ; et ce dernier y sert à expliquer la signification religieuse du supplice qui se prépare : tandis que la croix portée par le saint doit rappeler la Passion du Christ — modèle commun des passions de tous les martyrs, — les livres des évangiles évoquent les textes de la doctrine sur la vérité de laquelle saint Laurent porta le « témoignage » qui les conduisit au supplice : *evangelium Christi unde martyres fiunt* (s. Cyprien, Épitre 38, Hartel, 580-581). Dans son ensemble, cette image d'un saint qui souffrira la passion en imitant celle du Christ, et en présence des livres de ses évangiles, offre une espèce d'équivalent iconographique aux expressions « martyr » et « martyre » (dans les deux sens de saint ou sainte, et de supplice)[1].

La célèbre mosaïque de Ravenne n'était pas seule d'ailleurs à recourir à ce thème iconographique. Détruite au XVIIIe siècle, une mosaïque paléochrétienne du *martyrium* de Saint-Priscus, à Capoue, en offrait un autre exemple, à en juger

la victoire chrétienne unique. Cf. E. SCHAFER, *Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchr. Kunst*, dans *Röm. Quart.*, 44, 1936, p. 80-104, où l'on trouvera d'autres exemples iconographiques, parmi lesquels un s. Laurent portant la croix et, au lieu du nimbe, un chrismon avec A et Ω (GARRUCCI, *l. c.*, pl. 189, 1). V. aussi, à Saint-Clément, l'inscription qui accompagne l'image de s. Laurent voisine de celle de s. Paul : DE CRUCE LAVRENTI PAVLO FAMULARE DOCENTI : « Laurent, *serviteur de la croix* sur laquelle avait prêché Paul », WILPERT, *Röm. Mos. und Malereien*, II, p. 523. Une autre explication, très séduisante, de cette mosaïque (le retour du Christ pour le Jugement dernier) : W. SESTON, dans *Cahiers Archéologiques*, 1, 1945, p. 37-59.

1. Autre interprétation de cette mosaïque, que je crois erronée : FILIPPI, dans *Bulletino d'Arte*, 1931, p. 367-375. Cf. un compte rendu critique dans *Felix Ravenna*, N. S., 2 ; 1931, p. 65-68. Un résumé des thèses en présence à cette date : J. ZEILLER, dans *CR Acad. Inscr.*, 1934, p. 43-53.

d'après deux gravures assez rudimentaires qui montrent les sujets de ces peintures et leur distribution (pl. XLIV, 1 et 2). C'est là que, au-dessus du groupe des martyrs locaux, on aperçoit sur une bande circulaire huit manuscrits roulés, dans lesquels on a reconnu depuis longtemps une représentation des *volumina* de quatre livres de l'Ancien et de quatre livres du Nouveau Testament. Fixés auprès de la Main Divine, ces livres complètent la représentation du Dieu en faveur duquel les martyrs vénérés dans cet oratoire avaient témoigné devant le juge. La composition de la coupole qui s'élevait au-devant de l'abside (pl. XLIV, 2) confirme cette interprétation et explique le nombre de huit livres : dans une première série de cadres rectangulaires, on aperçoit, accompagnés de leurs noms, quatre personnages de l'Ancien Testament et les quatre évangélistes. Ils sont groupés deux par deux, de manière à faire ressortir l'unité de la doctrine des deux Testaments. Et comme dans l'abside, mais sous une autre forme, la mosaïque de la coupole place sous cette évocation de l'Écriture, dans d'autres cadres rectangulaires, les portraits des martyrs, en tant que témoins jusqu'à la mort des vérités de la Bible et de l'Évangile[1].

Nous sommes ainsi en mesure d'enregistrer un nouvel exemple de sujet iconographique qui, sous une forme initiale, avait fait partie du cycle d'images sépulcrales, pour passer ensuite, retouché, dans l'iconographie des *martyria*. Pour cette démonstration, la fresque de la catacombe avec sainte Pétronille et Veneranda et celle du mausolée d'Antinoé avec saint Collythos sont doublement précieuses. Car non seulement elles annoncent le motif du martyr rapproché du livre de l'Écriture que nous venons d'examiner, mais aussi l'image du martyr présentant à Dieu un fidèle. A Domitilla et à Antinoé, comme il convient à des peintures sépulcrales, la protégée des saints est chaque fois une défunte. Par contre, dans l'iconographie du répertoire des *martyria*, le dévot que le martyr conduit vers le Christ n'est plus nécessairement un trépassé. Mais c'est en cela seulement que la signification des fresques avec Veneranda et avec Théodosia se distingue des mosaïques des absides du VIe siècle, par exemple à Parenzo

1. Les gravures que nous reproduisons avaient paru d'abord dans Michele MONACO, *Sanctuarium Capuanum*, Naples, 1630, p. 134 ; puis dans GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, pl. 254-255 et DE ROSSI, *Bulletino*, 1883, pl. II et III (leur description, *ibid.*, 1884-85, p. 104-125).

ou aux Saints-Cosme-et-Damien de Rome (pl. XLII, 1)[1]. Le geste protecteur du martyr qui pose une main sur l'épaule du fidèle, le mouvement large et mesuré avec lequel, de son autre main, il lui montre le Souverain céleste, se reproduisent dans toutes ces images. Pratiquement, l'iconographie du groupe n'évolue pas. Mais en passant des hypogées aux *martyria*, on voit se déplacer l'accent : dans les peintures funéraires, il tombait sur le portrait du protégé ; dans les images des *martyria*, il relèvera la figure du protecteur.

Malgré le caractère fragmentaire de nos sources d'information, les exemples analysés suffisent, je crois, pour rendre certaine la filiation : images sépulcrales — images des *martyria*. Inutile de dire, après ce qui a été signalé plus haut, que cela ne signifie point que tous les sujets du cycle sépulcral ait été transmis au cycle du culte des reliques. Nous avons pu constater seulement que plusieurs images typiques de ce dernier procèdent directement d'images funéraires, qu'elles ne font qu'adapter à leurs besoins particuliers. Répétons que cette conclusion essentielle laisse entièrement de côté le témoignage de quelques peintures tardives des catacombes qui, elles, sont au contraire des reflets de l'iconographie déjà formée des *martyria :* l'art des catacombes les vit apparaître lorsque le succès du culte des reliques a transformé en *martyria* certaines salles des cimetières souterrains.

A la lumière de ces premiers résultats de notre enquête, essayons d'élargir le champ de nos observations et voyons si les thèmes de l'imagerie des *martyria*, dans leur ensemble, ne sont pas les mêmes, dans les grandes lignes, que les thèmes de l'art funéraire. Puisque, on vient de le voir, certaines images de l'une dérivent des types de l'autre, cette dépendance a pu être plus générale, et l'étude des thèmes nous permettra de la vérifier là où, faute de monuments, nous ne pouvons plus établir les filiations immédiates de peinture à peinture.

1. A Saint-Vital de Ravenne (pl. XLII, 2), ce sont des anges qui remplacent les saints dans le rôle d'introducteurs.

CHAPITRE II

LE MARTYR, THÈME ICONOGRAPHIQUE

Le cycle des *martyria* a pour image principale le portrait du martyr[1]. Il est possible que chronologiquement ce soit aussi son élément le plus ancien. C'est lui qui offre le pendant iconographique au corps saint, à la relique elle-même, le cadavre dans son tombeau n'ayant jamais fait le sujet d'une image chrétienne antique. Cette substitution est significative : puisque la dévotion à un tombeau de martyr allait au martyr lui-même, l'image qui cherchait à fixer non point l'apparence des choses, mais leur signification profonde, ne figurait pas la dépouille matérielle du saint frappé de mort, mais ce saint lui-même, animé d'une vie intense. Et rien ne montre mieux à quel point se trompait Julien lorsqu'il reprochait aux chrétiens de se traîner auprès des tombeaux de morts[2] : le grand fait de ce culte des sépultures, paradoxal mais empreint d'une sombre grandeur, a été qu'aux yeux des chrétiens nulle part ailleurs n'éclatait mieux que devant ces morts la victoire assurée de la vie éternelle. L'imagerie des reliques ne sera donc en aucun cas une imagerie de *memento mori*, mais s'efforcera par tous les moyens dont elle disposera de proclamer la suppression de la mort.

Et tout d'abord, ayant remplacé l'image de la relique par le portrait du saint correspondant, elle ne se bornera généralement pas à mettre sous les yeux du fidèle les traits d'un personnage simplement vivant. Elle voudra faire ressortir sa

1. Nous aurons donc à nous occuper du portrait des saints dans l'antiquité. Mais nous n'en relèverons les caractéristiques et n'examinerons les œuvres que dans la mesure où cela nous semblera utile pour la connaissance du thème plus spécial du portrait du martyr.

2. JULIEN, *Misopog.*, p. 314ᵃ et surtout Julien, chez CYRILLE, *Contra Jul.*, X, p. 335ᵇ.

sainteté. Cette tendance n'excluait en principe aucune des formules du portrait que l'art antique employait couramment : il suffisait d'y poser l'accent à l'endroit voulu, pour couler dans des moules ordinaires des images remplies d'une valeur religieuse nouvelle. Ce procédé d'ailleurs n'était point particulier aux artistes chrétiens, et mêmes les moyens techniques qu'ils employaient, les effets qu'ils cherchaient pour exprimer la sainteté de leurs héros, sur leurs portraits, étaient les mêmes ou semblables à ceux que d'autres artistes appliquaient à certains portraits païens de la même époque. Ainsi, pour faire comprendre que le personnage est un saint, un martyr, avant de recourir à d'autres moyens de traduire cette qualité, on lui faisait des yeux démesurément grands et fixant du regard le spectateur. L'effet immanquable de ce parti est d'évoquer une spiritualité supérieure, une « habitude des hautes pensées », caractéristiques qui convenaient fort bien aux martyrs chrétiens. Mais d'autres que les chrétiens avaient vu, et même avant eux, tout ce qu'on pouvait tirer de l'effet des yeux trop élargis regardant fixement le spectateur, mais cela pour faire croire aux facultés surhumaines d'un empereur, à la puissance intelligible d'une divinité, ou tout simplement pour représenter l'âme habitant le corps de n'importe quel mortel. Je compte m'arrêter davantage, dans une autre étude, sur les origines de la signification religieuse initiale de cette formule du portrait, qu'on voit apparaître d'abord en Syrie et appliquer couramment par les peintres hellénistiques de l'époque impériale, à Palmyre, à Doura, en Égypte, et notamment dans les images des dieux ou de leurs fidèles placés devant la divinité. Dans cette dernière catégorie entrent de nombreux portraits funéraires, car le défunt, par exemple dans la peinture sépulcrale égyptienne, regarde « les yeux dans les yeux » Osiris, roi du pays d'outre-tombe où il vient de pénétrer : sur certaines peintures des enveloppes de momies, le trépassé, introduit par deux divinités, se tient ainsi au seuil du pylône de sa tombe, dans une attitude frontale qui lui permet précisément de ne pas quitter du regard le seigneur de l'au-delà. Osiris lui aussi est représenté de face ; mais il faut l'imaginer à la place qu'occupe le spectateur de l'image[1],

1. Il s'agit d'une formule iconographique conventionnelle qu'on voit apparaître au Ier s. sur plusieurs reliefs du temple de Bel à Palmyre et qui sera maintenue par l'art byzantin du moyen âge : les divinités ou le Christ, d'une

celui-ci étant ainsi favorisé par la formule frontale qui nous occupe. Il a en effet l'avantage extrême de contempler le personnage portraitisé tel qu'il apparaît au regard du dieu. Si, en revanche, il s'agit d'une divinité, d'un génie, d'un empereur, leurs représentations imitent directement leurs traits tels que le dévot du dieu ou le sujet de l'Auguste les aperçoit dans la salle de culte ou d'audience. Enfin, comme je viens de le rappeler, les mêmes yeux élargis, au regard figé, sont appliqués, par extension, à des portraits d'hommes ordinaires qui ne sont pas des images funéraires, et tout d'abord en Orient, comme par exemple sur le portrait en fresque d'un simple *actuarius* trouvée récemment à Doura[1]. Cet exemple, qui atteste le succès de cette formule au IIIe siècle, dans son pays d'origine probable, ne contredit en rien l'hypothèse d'une inspiration religieuse. Un portrait qui met aussi brutalement l'accent sur l'effet des yeux suppose la double conviction que la physionomie vaut surtout par l'expression de l'âme qu'elle reflète et que l'âme se reflète dans les yeux ; or, c'est l'art aux visées religieuses qui normalement capte le premier tout ce qui touche à la figuration de l'invisible et de l'impalpable, son domaine principal. Sans doute, le portrait grec depuis le IIIe et le IIe siècle avant notre ère a tenu déjà, et même en sculpture, à imiter l'expression des yeux et leur attribuait une importance considérable[2]. Mais si remarquables qu'ils soient, dans un portrait de cette époque, les yeux n'y sont pas mieux observés que toutes les autres parties d'une physionomie, et c'est à peine si parfois ils y sont plus soulignés. Tandis qu'au contraire les yeux trop grands des portraits de la basse antiquité, païens et chrétiens, apparaissent généralement sur un visage peu fouillé et qui souvent n'offre aucun autre élément appréciable d'une caractéristique plus poussée du personnage. Pour avoir gardé ces yeux expressifs dans des images aussi dépouillées, il a fallu leur attribuer une fonction

part, et leurs fidèles ou les saints, de l'autre, sont représentés tous de face, c'est-à-dire tels qu'ils se présentent les uns aux autres. Exemples d'enveloppes de momies avec ces images : W. de Grüneisen, *Caract. de l'art copte*, pl. XIII-XV.

1. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its Art* (1938), pl. XV, 1.

2. S. Rodenwaldt, *Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike*, Berlin, 1919, *passim* et surtout p. 29-30 : les yeux expressifs des portraits comparés aux descriptions de deux philosophes néoplatoniciens du IVe s., par Eunape, *Vitae soph.*, p. 473 et 502 : ... τάς τε ὁρμὰς τῆς ψυχῆς διαδήλου τὰ ὄμματα ...... καὶ τῶν ὀφθαλμῶν ἑρμηνόντων χορεύουσαν ἔνδον τὴν ψυχήν...

supérieure qu'ils recevaient effectivement du point de vue religieux, comme moyen d'entrevoir l'âme de l'homme et, pour celui-ci, de communiquer avec la divinité. Il est significatif, sans doute, qu'en maintenant la formule des grands yeux expressifs, on la lia à la position frontale et au regard arrêté : c'est alors, en effet, c'est-à-dire par l'échange des regards entre le personnage figuré et la divinité, entre le même personnage et le spectateur, ou entre la divinité sur l'image et le spectateur, qu'on tirait profit des yeux, en tant que moyen de communion mystique ou de révélation de l'intelligible[1]. Curieusement, et d'une manière qui ne paraît paradoxale que de prime abord, c'est à l'époque qui recommanda de remplacer, dans des occasions toujours plus fréquentes[2], les yeux physiques par des « yeux de l'esprit » que les artistes, avec unanimité, firent des yeux des individus l'élément essentiel du portrait. Le paradoxe n'est qu'apparent car, à observer ces yeux, leur valeur d'expression individuelle est minime sinon nulle, et c'est l'abstraction des « yeux de l'esprit » qu'ils sont plus près d'évoquer que le regard précis de l'individu.

Si d'autres portraits de la basse antiquité représentent ainsi des hommes plongés dans la contemplation d'une vision mystique, le martyr est figuré en ἐπόπτης de Dieu. Déjà dans sa vie terrestre il a été favorisé par des théophanies, et en particulier au moment qui précéda sa mort violente, il a pu apercevoir Dieu ; mais surtout depuis qu'il séjourne au Paradis, il jouit en permanence de la contemplation de Dieu. Or, nous le verrons, le martyr, dans ses images antiques et byzantines, doit être imaginé en règle générale non pas à un moment quelconque de sa carrière terrestre, mais dans son état de béatitude posthume, et cet état se traduit extérieurement par un changement dans l'expression du visage. D'après les Actes des Apôtres (6, 15), le protomartyr saint Étienne eut un « visage d'ange » au moment où il commença un discours inspiré[3]. A plus forte raison, la grâce

1. Sur ces visions et les conditions dans lesquelles elles avaient lieu, voir *infra*.

2. L'une des premières mentions, chez PLOTIN, *Enn.* I, VI, 9 ; la beauté doit être contemplée avec « l'œil intérieur » (ἣ ἔνδον βλέπει).

3. L'auteur d'une fresque carolingienne, dans la crypte de Saint-Germain, à Auxerre, a essayé, non sans succès, de traduire cette expression ineffable de saint Étienne au moment où il regarde Dieu : *Ἰδοὺ θεωρῶ τοὺς οὐρανοὺς διηνοιγμένους καὶ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐκ δεξιῶν ἑστῶτα τοῦ θεοῦ* (Act. 7, 56).

divine qui réside dans le martyr au Paradis devra se refléter sur son visage.

La caractéristique de la sainteté, dans une image de martyr, peut s'arrêter à cette représentation des yeux fixant Dieu, tandis que, dans l'attitude, le geste, rien ne la distingue de n'importe quel autre personne. Qu'on compare, à ce titre, les images en mosaïque des saints Ambroise et Félix, à Saint-Victor *in ciel d'oro* à Milan[1], ou celles, en fresque, des saints Milex, Pymenius et Sossius (pl. LI, 2, 3), dans les catacombes de Rome et de Naples, aux portraits funéraires en mosaïque provenant de l'Afrique du Nord ou de l'Espagne[2]. Les costumes, les coiffures des martyrs sont ceux qu'ils pouvaient porter de leur vivant. Dans leur allure, rien d'héroïque, aucun essai de les élever au-dessus de la masse des fidèles. Et on pourrait en dire autant de la présentation du portrait. Ceux que je viens de nommer sont figurés en pied et debout, comme les défunts des mosaïques tombales d'Afrique et d'Espagne, et c'est ce qu'on retrouve dans de nombreuses peintures murales en Italie et en Égypte (pl. XLIII ; L, 2 ; LIX, 1 et 2). Ailleurs, comme à Sainte-Marie-Antique, à Saint-Vital, à la chapelle archiépiscopale de Ravenne, à Parenzo et sur maints petits objets, et notamment sur les reliquaires[3], les images des martyrs, coupées à la hauteur des épaules ou de la ceinture, sont enfermées dans des médaillons, et cette formule aussi est banale pour l'époque : les portraits funéraires païens et chrétiens offrent des séries impressionnantes d'exemples analogues, soit en bas-relief sur les sarcophages, soit en fresque, par exemple, dans

Les juifs hostiles qui l'observent, mais qui ignorent que le protomartyr est honoré d'une « autopsie » de Dieu, εἶδον τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡσεὶ πρόσωπον ἀγγέλου (*ibid.* 6, 15). Le style de la fresque d'Auxerre certifie qu'elle suit, et de près, un modèle antique. Reproduction : J. HUBERT, *L'art pré-roman* (1938), pl. XXI, 3.

1. WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 84, 1 et 85, 1.

2. R. DU COUDRAY-LA BLANCHÈRE, *Tombes en mosaïques de Thabraca*.

3. Reliquaires de Pola (GARRUCCI, pl. 436, 1), de Chersonèse en Crimée (BÉLAEV, dans *Seminarium Kondakovianum* 3, 1929, pl. XVIII, XIX, et notre pl. LXV, 3, 4. — Ces portraits sont à rapprocher de l'usage d'inscrire les noms des martyrs — sans les figurer — à l'intérieur de cadres circulaires, et de fixer ces inscriptions sur le pavement du sanctuaire, c'est-à-dire, juste au-dessus des reliques de ces saints. Un exemple remarquable (VIe s.), dans une église « byzantine », dite Saint-Étienne, découverte par GAUCKLER en 1902, à Carthage : *Inventaire des Mosaïques de l'Afrique du Nord*, II, p. 237 et suiv., nos 706-715 (huit médaillons).

un hypogée du IIIe siècle à Palmyre[1]. Mais le portrait de l'*actuarius* de Doura, déjà mentionné, est conçu de la même façon, et, comme il n'est point sépulcral, on voit que le buste-portrait peint enfermé dans un cadre circulaire n'a pas été nécessairement funéraire dès l'époque qui précéda les plus anciens portraits chrétiens du même type. C'est de représentations de ce genre que dérivent les groupes de treize médaillons, assez fréquents dans l'art chrétien du VIe siècle, où l'on voit le Christ et ses douze disciples : Saint-Vital et la chapelle archiépiscopale à Ravenne, l'église du Sinaï (pl. XLI, 2) et les ampoules de Terre Sainte (pl. LXII, 1) en offrent les exemples les plus célèbres. Dans beaucoup de cas, et surtout lorsqu'on les trouve reproduites sur les murs des églises, ces images reprennent simplement une formule commode du portrait courant.

Ce n'est qu'en présence de certains détails particuliers qu'il est permis de reconnaître, dans le portrait-médaillon, une signification plus précise et un désir de contribuer à la caractéristique religieuse du personnage portraitisé.

C'est par exemple le cas de la belle mosaïque de la chapelle Saint-Victor à Saint-Ambroise de Milan, qui figure saint Victor à mi-corps, au milieu d'une couronne de fleurs et de fruits (pl. XXXVI, 1). Les deux objets, dans ses mains, qui sont en même temps croix et monogramme (et qui portent les noms des compagnons de la passion de saint Victor), de même que son propre nom qui brille sur le livre que déploie le saint, et qui par lui-même signifie le triomphe, nous indiquent assez la tendance de l'artiste. Il a voulu que le portrait de saint Victor proclamât son triomphe par la croix, c'est-à-dire par la passion subie au nom du Christ et en répétition de sa passion : aussi, comme un prince triomphateur, porte-t-il le trophée de sa victoire et le titre de « vainqueur », et que — toujours comme un souverain romain — il a son portrait enfermé dans une couronne de verdure. Cette image en médaillon est une *imago laurata* triomphale, et à ce titre à rapprocher non seulement des nombreuses effigies semblables des Augustes, mais aussi, et peut-être davantage encore, des portraits-médaillons de l'hypogée de Palmyre. Les *imagines lauratae* des enseignes des légions romaines étaient essentiellement des portraits

1. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, frontispice. *Izvestia* de l'Institut russe de Constantinople, VIII, 1903.

qui affirmaient la vertu triomphale inhérente à la fonction de l'empereur romain ; et c'est d'une même signification qu'ils sont chargés lorsqu'ils sont fixés sur les sceptres, les vêtements de parade et sur d'autres accessoires symboliques du pouvoir impérial. A Palmyre, les portraits funéraires ne sont pas « laurés », mais portés par des Nikè qui se tiennent sur la sphère de l'univers, et élevés par elles comme les images de triomphateurs. Le triomphe des personnages figurés sur ces médaillons a consisté, conformément aux croyances astrales, à vaincre la mort en s'élevant après le trépas dans le royaume du soleil[1]. C'est une victoire du même genre, une victoire sur la mort, qu'avait remportée saint Victor (et les autres martyrs). Aussi sa mort-victoire a-t-elle pu être glorifiée au moyen de symboles empruntés au même répertoire de l'art de l'époque impériale, et notamment au moyen du médaillon-bouclier avec couronne. En regardant de plus près, on découvre, en outre, que cette couronne réunit quatre éléments différents qui correspondent aux quatre saisons : or, les quatre saisons, rapprochées, sont l'image de la succession infinie des temps, c'est-à-dire de l'éternité. Le portrait-médaillon de saint Victor à Milan représente sa victoire sur la mort, et la vie éternelle qui en est le fruit.

Sans aller jusqu'à affirmer que tous les portraits-médaillons des martyrs les représentent en triomphateurs, relevons la présence, peut-être accidentelle, de ce thème important jusque dans les images du saint isolé.

Toujours dans cette série de représentations où le martyr est figuré en dehors de toute scène dramatique, on trouve quelquefois son portrait à mi-corps, comme dans les médaillons, mais enfermé dans un cadre rectangulaire. Les images de ce genre n'avaient d'autres prétentions que de reproduire les traits du saint personnage. La formule qu'elles adoptent avait été empruntée par les artistes chrétiens aux portraits antiques : des fresques de Pompéi[2] et de Panticapée[3], une miniature tardive mais qui reproduit un modèle de basse

1. CUMONT, *Études syriennes* (1917), 64-65, fig. 29. Cf. p. 54, fig. 26. DELBRUECK, *Consulardiptychen*, pl. 9-12, 20, 21, 25, 45.

2. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, p. 840. GRUNEISEN, *Le portrait*, fig. 32, 33, 72 (à Pompéi).

3. ROSTOVTZEFF, *Antičnaja dekorativnaja živopis na Jugě Rossii* (1913), pl. XCII, 1 (sarcophage peint).

antiquité (Par. gr. 923)[1] offrent des exemples de portraits de personnages laïques, figurés en buste dans un cadre rectangulaire. Depuis le VIe siècle au plus tard les portraits des saints sur des planchettes de bois adoptent le même parti, en inaugurant le type normal de l'icone du moyen âge. Par le jeu du hasard, les deux exemples conservés les plus anciens en offrent une variante assez rare, mais qui a persisté à travers les siècles : deux saints figurés à mi-corps y sont enfermés dans un même cadre (pl. LX, 1). Tandis que l'art antique païen groupait ainsi les membres d'une même famille, deux époux ou deux frères, les peintres chrétiens réunirent de la même façon les saints Serge et Bacchus, frères par le martyre, que l'Église commémorait simultanément, ou d'autres saints que la mort pendant une même persécution ou le culte célébré le même jour, avaient rapprochés d'une façon analogue. Une fresque un peu postérieure, à Baouît, en Égypte, reproduit une autre icone sur bois où deux membres d'une autre « famille » semblable avaient été figurés d'une façon identique[2]. Des portraits collectifs de ce genre, où les personnages étaient soit groupés deux par deux et même par trois dans un cadre rond, soit figurés debout côte à côte, ont dû être assez fréquents, à l'époque la plus ancienne. A preuve, des reproductions médiévales de ces portraits, d'après des originaux perdus de la basse antiquité[3]. Tous ces types d'images de saints, isolés ou groupés en « familles » de compagnons de martyre, dérivent visiblement de formules courantes du portrait antique.

Après les portraits en pied et à mi-corps avec leurs variantes et toujours dans la série des images où le martyr apparaît seul, en dehors de toute action dramatique, le voici encore — dans quelques représentations très rares — siégeant sur un banc ou sur un fauteuil, ou bien debout et en prière devant ce siège. Le saint ou le fidèle qui trône ainsi ou s'approche du siège est certainement imaginé séjournant au Paradis. Pour le faire mieux comprendre, on représente quelquefois,

1. Cette miniature, inédite, rappelle la peinture de Panticapée (voy. note précédente) : un peintre y est représenté dans son atelier ; sur le mur est suspendu un portrait dans un cadre rectangulaire.

2. Cf. les exemples cités p. 30, note 1.

3. Notre pl. L, 2 donne un exemple de portraits en pied, avec deux personnages réunis dans un même cadre (Cosme et Damien). Au moyen âge, Pierre et Paul, Georges et Démétrios, les deux Thédore, Constantin et Hélène, etc., forment souvent des groupes analogues d'un type constant.

entre deux fauteuils occupés par des bienheureux, un troisième qui est vide ; c'est celui du Christ. Jésus n'a-t-il pas promis (Mat., 19, 28 ; Io., 14, 2) de réserver des sièges, à côté du sien, à ses apôtres et à tous ses fidèles ? Ailleurs, le trône pour le juste est au fond d'un sanctuaire, derrière une clôture de chœur[1], et cet emplacement transporte la scène entière dans le monde de l'au-delà. Une image du fidèle ou du saint siégeant solennellement sur un fauteuil n'exprime donc point la puissance, comme dans les portraits officiels des empereurs et sur les images du Christ-cosmocrator. Avec saint Augustin (Sermon 213, 4)[2], il faut voir dans cette iconographie une figuration du personnage qui *habite* le Paradis, devenu sa demeure : « *Quid est ibi sedet? ibi habitat : sedes enim dicuntur ubi quisque habitat* ». Dans l'art chrétien de l'antiquité, en dehors d'une description dans les *Miracula* de s. Démétrios[3], il n'y a que quelques fresques de Baouît qui nous conservent des exemples de cette iconographie appliquée à des saints, et notamment à trois saints locaux, Apollo, Phib et Anoup qui, dans plusieurs chapelles, sont figurés d'une façon identique, assis côte à côte sur le même banc (pl. LIX, 2). Un ou deux anges se tiennent derrière saint Apollo « ami des anges », tandis que d'autres personnages bienheureux, dont le nombre change de fresque à fresque, sont représentés debout et encadrent les trois saints principaux. C'est extérieurement une formule typique de l'art princier de la basse antiquité : au centre, le ou les souverains trônant ; des deux côtés du siège, groupes symétriques de personnages debout[4]. Mais le siège commun de ces saints moines est la *sedes* qu'ils occupent dans leur demeure paradisiaque, et une légende copte, où il est question de sièges préparés au ciel pour tous les moines d'un couvent, autorise à étendre aux fresques d'un monastère

1. Graffite célèbre, sur une dalle de marbre trouvée dans une catacombe de Rome : *Inscr. Christ. Urbis Romae*, N. S., I, n° 1821, p. 230. Dernièrement Marucchi, dans *Riv. Arch. Crist.*, 6, 1929, p. 359 et suiv., fig. 5. Cf. Klauser, *Die Kathedra im Totenkult der heidnischen u. christlichen Antike*, Munster-Westph., 1927.

2. *P. L.*, 38, 1062.

3. *Miracula s. Demetrii*, 84 : Migne, *P. G.*, 116, 1265, 1267 : dans une vision, le saint apparaît assis sur un trône, et le visionnaire ajoute : tel qu'on le figure sur les icones ; d'autres exemples du martyr trônant, dans mon étude sur le reliquaire de Sainte-Foy-de-Conques (*Cahiers Archéol.*, III).

4. Grabar, *L'empereur*, pl. XXIX, 13.

égyptien l'exégèse établie d'après des monuments de Rome[1].

Nous avons vu plus haut que le portrait du martyr en orante était l'un des plus fréquents, à l'époque ancienne, et qu'il dérivait d'un type courant du portrait funéraire antique. Y aurait-il une raison d'ordre religieux qui aurait assuré à cette façon de figurer le martyr un succès aussi général et durable, ou bien le prestige des plus anciennes images, auprès des tombeaux des saints, a-t-il suffi pour en faire comme l'image par excellence du martyr ?

On ne saurait répondre à cette question qu'à propos d'un certain nombre de représentations, où des indications supplémentaires permettent de préciser la signification religieuse des images, qui d'ailleurs, on le verra, ne semble pas avoir été partout la même. Ainsi, certaines représentations archaïques se tiennent très près des thèmes de l'iconographie sépulcrale. Sur une médaille de plomb du Museo Sacro qui figure le martyre de saint Laurent, c'est l'âme du saint qui est figurée en orante[2]. On y voit en effet une figure aux bras levés représentée à mi-corps, qui semble sortir du corps du martyr étendu sur son gril et s'élever vers le ciel. Il s'agit bien de l'âme : un témoin du supplice des martyrs Valérien et Tiburce *vidit egredientes animas eorum de corporibus, quasi virgines de Thalamo*[3]. Or, au-dessus de l'orante de la médaille, une main divine lui tend une couronne : il s'agit donc d'une représentation de la récompense posthume du martyr pour sa victoire. Un relief maladroit sur un seau à eau bénite du IVe siècle, s'inspire de la même idée en figurant côte à côte une orante frontale et une Nikè qui lui tend la couronne[4].

Mais c'est surtout dans la composition absidiale que le martyr-orante fait partie d'une image triomphale. Dans l'oratoire cimetérial de Sainte-Félicité à Rome (pl. XIX, 1), où un Christ couronne la sainte, c'est la victoire de celle-ci qui est le thème principal de la composition. A Saint-Apollinaire-in-Classe, le martyr-orante est surmonté du signe du triomphe du Christ (pl. XLI, 1) : il se trouve ainsi associé à la victoire du Sauveur. Dans les deux cas, la prière du saint, à laquelle on fait allusion par son geste d'orante, accompagne l'image idéale de la récompense du saint pour son exploit.

1. Vision de s. Matthieu le Pauvre : W. TILL, *Koptische Heiligen-und Martyrerlegenden*, II, Rome, 1936, p. 26-27.
2. DE ROSSI, *Bulletino* 1867, n° 6, p. 85.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 77 et suiv.

Or, celui-ci coïncide avec son martyre, moment de la victoire et du couronnement, que les hagiographes font précéder effectivement d'une suprême prière du saint. C'est ce moment, celui qui précède immédiatement l'exécution, qui reçoit une importance exceptionnelle dans la carrière du saint et le consacre dans sa qualité de martyr, puisque c'est alors qu'il lui arrive souvent d'avoir une vision de Dieu, d'entendre sa voix, et de sentir la grâce divine descendre en lui, pour lui donner les forces de *témoigner* du Christ au milieu des tourments. Ainsi, ceux qui représentaient le martyr avec les yeux grands ouverts sur l'au-delà et Dieu, et ceux qui le figurent avec le geste de l'orante couronné par Dieu pouvaient faire allusion au même moment sublime qui mystiquement caractérise le mieux la sainteté du martyr.

Les *Actes* d'un martyr persan du VIIe siècle, en décrivant les derniers moments d'un certain saint Georges (+615), signalent expressément ses bras levés vers le ciel au moment où, avant d'expirer, il confessa solennellement le Christ et prononça le Trisagion[1]. Ainsi, sans perdre contact avec le thème de la mort du saint (puisque le triomphe du martyr se place au moment de son supplice), des images absidiales des martyrs-orantes s'en détachent cependant et cherchent à exprimer les caractéristiques propres du martyr.

On croit reconnaître une évolution semblable en observant d'abord, sur une dalle funéraire romane, une orante anonyme accompagnée des mots *in pace*, qui se tient devant un intérieur d'église ; puis certaines peintures monumentales, à Salonique et à Baouît, où des martyrs-orantes sont représentés d'une façon analogue, mais en dehors de l'iconographie sépulcrale. L'orante de la dalle[2] est imaginée au moment où elle pénètre dans la cité céleste, à laquelle on a donné l'aspect d'un intérieur de sanctuaire, avec ses cancels, les cierges allumés et, sur l'emplacement du chœur, un siège vide qui attend le défunt. Or, l'architecture de cette composition rappelle de près celles qui s'élèvent derrière les orantes sur les mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique (pl. XXXIII). Ici encore, par conséquent, il s'agit d'une évocation idéale de la Jérusalem céleste. Mais les personnages qui s'y tiennent sont cette fois des martyrs authentiques dont nous

1. *Bibl. d. Kirchenväter*, Bd. 22 : *Akten persischer Martyrer*, Mar Giwargis, 461-463, p. 367.
2. Cf. p. 47.

connaissons les noms[1]. Dans une chapelle de Baouït (pl. LIII, 1) une autre rangée de saints en orante fait semblablement le tour de l'édifice, au haut des murs, en se profilant sur un fond d'architectures. Et quoique ces dernières n'offrent plus les mêmes formes que sur la dalle et sur les mosaïques de Saint-Georges, les autres caractéristiques de cette composition de Baouït nous autorisent à la comprendre dans le même groupe iconographique. La peinture copte représenterait la dernière phase de l'évolution d'un genre d'images de l'orante qui commence dans l'art funéraire, où il figure le défunt ou son âme dans l'au-delà. L'iconographie des martyrs puis des saints moines, s'en empare ensuite, lorsque, sans insister sur le thème de la victoire, elle se propose simplement de montrer ces saints personnages dans leur lieu de séjour posthume, la cité céleste. Mais, puisque la fonction d'intercesseur est celle que les fidèles retiennent surtout chez le martyr, ces images des saints en prière, dépourvus d'autres caractéristiques, mais imaginés dans la demeure divine, ont été interprétées comme des représentations de la prière des saints en faveur des hommes, et c'est dans ce rôle que les images des martyrs-orantes ont connu le succès le plus durable. Cette interprétation du geste de l'orante, chez les martyrs, est certaine dans les images votives qui ont recours fréquemment à cette iconographie. Une fresque du Cimitero Maggiore (via Nomentana)[2], plusieurs mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique (pl. XXXI, 1 ; XLVIII, 1) et la pyxide de saint Ménas au British Museum (pl. LXVIII), en offrent de bons exemples, où les fidèles en prière se groupent autour du martyr-orante. Cette iconographie suppose évidemment que la prière du saint a pour objet de transmettre au Christ les implorations des hommes[3].

Déjà dans l'antiquité chrétienne on avait observé que les

1. Copies des inscriptions qui accompagnent ces images des martyrs : J. Kurth, dans *Athen. Mitteil.*, 22, 1897, p. 470-472, pl. XVI.

2. Elle figure une orante (probablement la martyre Emerenziana dont le corps reposait dans cette catacombe) qui elle-même reçoit l'adoration de deux personnages en proskynèse : *Riv. Arch. Crist.* 10,, 1923, p. 7-16.

3. Lorsque, par extension, un saint évêque, Pierre Chrysogone, fut représenté *extensis manibus*, dans l'abside de Saint-Jean-l'Évangéliste, à Ravenne (fondation de Galla Placidia), un auteur postérieur, Agnellus, a pu croire que ce geste représentait la prière sacerdotale *(quasi missas canit)*, et que l'emplacement de l'image du saint évêque s'expliquait par la proximité du trône épiscopal *(post tergum pontificis supra sedem ubi pontifex sedet)* : Agnellus, *Lib. Pontif. Eccl. Rav.* Migne, *P. L.*, 106, 516.

bras du Christ sur la croix semblaient s'étendre au-dessus de l'humanité comme des ailes protectrices[1]. Le geste de la prière d'intercession pouvait ainsi s'assimiler à celui de la protection. On peut le reconnaître, tout d'abord, chez le Christ lui-même, dans les Crucifixions archaïques où, la croix étant omise, on le voit debout et de face, les deux bras étendus et légèrement pliés aux coudes : sur la porte de Sainte-Sabine, sur les ampoules palestiniennes, sa silhouette est virtuellement celle d'un orante. Or, s'il en était ainsi, pour le Christ, le geste de la prière des martyrs, qui, par leur mort violente, renouvelèrent la passion du Christ, pouvait être interprété comme une évocation du crucifiement. Cette intention est évidente sur les représentations où les bras étendus du saint sont peu pliés aux coudes et forment une ligne qui s'approche de l'horizontale : une petite stèle syrienne au Louvre qui figure saint Syméon Stylite offre le meilleur exemple antique de cette variante (fig. 139)[2]. Le saint y paraît comme attaché à une croix invisible, de tout point semblable au Christ dans son long *colobium*, tel qu'on le trouve dans les crucifiements et notamment sur certaines croix orientales. Mais l'assimilation du saint-orante avec le crucifié se laisse le mieux démontrer par des images de saints qui, précisément, ornent ces croix d'origine orientale (*encolpia* ou croix pectorales, croix d'encensoirs, etc.)[3] : on y voit souvent la

1. S. Hippolyte (*de Apocal.*, 61) commentant Apoc. 12, 14 (les deux ailes du grand aigle) : τουτέστι τὴν εἰς Χριστὸν Ἰησοῦν πίστιν, ὃς ἐκτείνας τὰς ἁγίας χεῖρας, ἐπὶ τῷ ξύλῳ ἥπλωσε δύο πτέρυγας... προσκαλούμενος πάντας τοὺς εἰς αὐτὸν πιστεύσαντας καὶ σκεπάζων ὡς ὄρνις νοσσούς : Achelis, *Hippolytos*, 1, 2, p. 42.

2. P. Perdrizet, *Le calendrier parisien à la fin du moyen âge*, Paris, 1933, p. 287-9, fig. 28.

3. Ce type de croix, avec les figurations qui la décorent, a été créé en Orient, presque sûrement en Palestine. Mais de là les pèlerins en ont répandu l'usage dans tous les pays chrétiens. Il fut imité dans les Balkans et en Russie. Kondakov, *Ikonografijà Bogomateri*, 1, 1914, p. 258 et suiv., fig. 162-176. Kr. Mijatev, *Palestinski krystove v Bylgarija*, dans Godišnik (Annuaire) du Musée Nat. de Sofia pour 1921, Sofia, 1922, p. 51 et suiv., avec nombr. fig. De Rossi, *Bulletino* 1888-89, p. 154 et suiv., pl. XI. O. Wulff, *Altchristliche Bildwerke* (Catalogue du K. Friedrich-Museum), pl. XLV, LV-LVI ; *Mittelalterliche Bildwerke* (Catalogue du même Musée), pl. X. O. M. Dalton, *Early christian Antiquities* (au Brit. Mus.), 1901, p. 112 et suiv. Cabrol, *Dict.*, s. v. Croix et crucifix, col. 3104 et suiv. — Beaucoup d'autres croix de ce type se trouvent disséminées dans les musées de tous les pays. En tout dernier lieu, les fouilles à Montcaret (Dordogne) ont amené la découverte d'un nouvel exemplaire qui, comme les autres, provient d'Orient : *Congrès archéol. de France*, Bordeaux et Bayonne, 1939, fig. sur p. 193. — Tandis que d'autres saints-orantes (Étienne, Georges,

Vierge ou un martyr occuper le revers, tandis que symétriquement le Christ y est représenté sur le côté principal. Or, tous ces personnages, Christ, Vierge, saints, font tous le même mouvement des bras symétriquement levés et écartés, geste qui est à la fois celui de l'orante et du crucifié (pl. LXII, 8) : les martyrs par leur passion s'associent directement à la passion du Christ, tandis que la Vierge qui leur est jointe, rappelle le début de l'Incarnation qui conduira au crucifiement : aussi l'enfant qu'elle tient devant elle esquisse déjà le même mouvement des bras déployés et annonce ainsi sa mort salutaire. L'étroite liaison idéologique qui s'établit entre toutes ces représentations et la croix sur laquelle elles sont réunies devait paraître si évidente que, dans certains cas, on se dispensa de reproduire le geste des bras déployés (pl. LXII, 6). Mais, là où on le maintient, chez les martyrs, il affirme le parallélisme de leur propre sacrifice et de celui du Christ et ces images de saints en orante servent alors à exprimer une pensée que, parallèlement, se chargeront de représenter des compositions iconographiques plus complexes

etc.) n'apparaissent que sur un petit nombre de ces croix, la Vierge orante, avec ou sans enfant, en occupe assez régulièrement le revers. Les premiers mots de la salutation évangélique, lors de l'Annonciation, qu'on lit au-dessus de l'une de ces images (Musée de Sofia : Mijatev, *l. c.*, fig. 62 et p. 82) expliquent toutes ces figurations mariologiques sur les croix. La Vierge (et les saints) y font pendant à l'image du crucifié, parce que « le Seigneur est avec » la Vierge (et avec les saints). On comprend dès lors que cette phrase empruntée à l'épisode de l'Annonciation ait pu être reprise auprès d'une image où la Vierge orante est accompagnée de l'Enfant : ce dessin traduit précisément cette *présence* du Seigneur, qui par ailleurs a pu assurer à des images de ce genre une valeur prophylactique. A ce titre, les gravures sur les croix pectorales et similaires se laissent rapprocher de la fameuse fresque de la catacombe du *Coemeterium Majus* (vers 400) que nous reproduisons pl. XXXII, 1 : d'une iconographie identique (cf. Kondakov, *l. c.*, p. 168-9), ces images étaient chargées de protéger le chrétien, mort ou vif. D'autre part, c'est à travers les croix orientales et leur iconographie palestinienne que s'établit un lien plus net entre la fresque romaine de la Vierge orante avec l'Enfant, si isolée dans l'art des catacombes, et les autres figurations des saints en orante. Par les modèles palestiniens auxquels remonte cette peinture (tout comme les autres images de Marie-orante, que nous verrons plus loin, ch. IV et V), elle rejoint l'image-type du saint protecteur qui doit la faculté d'intercéder à la présence de Dieu, en lui ou auprès de lui. — Sur le rapprochement en iconographie de la Vierge et des martyrs (nous aurons à y revenir à propos des peintures d'abside à Baouît), voy. la fameuse inscription monumentale du pape Xystus (432-440), sur la façade (aujourd'hui détruite) de Sainte-Marie-Majeure : *Virgo Maria... ecce tui testes uteri tibi praemia portant* (la mosaïque qui accompagnait cette inscription montrait des martyrs avec les instruments de leur passion) : les martyrs sont les témoins du « fruit des entrailles » de Marie.

(v. ci-dessus l'image particulière de la mosaïque de Saint-Apollinaire-in-Classe[1] et, plus loin, un type iconographique qui réunit martyrs et croix[2]).

Parmi les images que nous avons analysées plusieurs appartiennent à la catégorie plus générale des représentations qui cherchent à définir le caractère des rapports entre le saint et Dieu et à préciser ainsi l'origine divine de la puissance intelligible, propre au saint. De pareils thèmes ne se laissent pas interpréter autrement qu'au moyen de formules conventionnelles.

Les artistes chrétiens eurent vite fait de les trouver en suivant l'exemple des écrivains ecclésiastiques qui, en parlant de Dieu, du Christ, des saints, de l'œuvre du Salut et de la vie chrétienne, employaient constamment et depuis les temps évangéliques, des expressions et des images empruntées au langage de la cour impériale, de l'armée, de la palestre et du cirque. Deux idées générales surtout, d'ailleurs étroitement liées, étaient formulées de cette façon : celles de la puissance et du triomphe, applicables soit à Dieu et à ses saints, soit à tous les fidèles, à l'Église dans sa totalité et au sort de l'individu.

Dieu est comparé à un monarque suprême, sa demeure, au palais, et les saints et les anges aux dignitaires de la maison princière. La puissance de Dieu a pour point de comparaison le pouvoir le plus grand qu'on connaisse sur terre, et elle se manifeste de façon analogue, par des victoires et par d'autres triomphes remportés soit par le Souverain suprême en personne, soit par ses amis et sujets, à qui il

1. *Supra*, p. 48.

2. *Infra*, p. 66 et s. et pl. LI, 2 et 3. Autre manière de rapprocher le martyr et la croix : comme le montre une série d'exemples sur des plaques de marbre trouvées dans la *basilica majorum* de Carthage, on marquait le nom du martyr sur les branches, verticale et horizontale, d'une croix grecque inscrite dans un cadre circulaire : Monceaux, dans *Rev. Tunis*, 1909, p. 229 ; Vaultrin, dans *Rev. Afr.*, 73, 1932, pl. XI. Ce type de croix, avec l'inscription prophylactique ΦWC et ZWE, couronne une croix syrienne (VIe s.) dédiée au martyr s. Georges (v. *infra*, p. 80, 197), et sans inscription aucune, réapparaît sur un relief célèbre de la porte de Sainte-Sabine, à Rome. Sur cette image du Ve s., les princes des apôtres tiennent cette croix inscrite au-dessus de la tête d'une orante. Si, comme on l'admet presque toujours, cette orante figure la Vierge Marie, ce signe l'assimilerait aux martyrs (?). — Rappelons aussi que le sceau qui scellait des reliques de saints pouvait porter l'image palestinienne de la croix surmontée du buste du Christ (type dit le nikêtêrion, cf. p. 185) : Garrucci, *Storia*, pl. 478, 13 et 14. Pio Franchi de'Cavalieri, dans *Riv. Arch. Crist.*, 10, 1933, fig. 11 (p. 253).

délègue une partie de son pouvoir. Chacun de ces proches, c'est-à-dire chaque fidèle, et à plus forte raison chaque lieutenant de Dieu, chaque saint, est avant tout porteur de cette parcelle, plus ou moins importante, de la force divine et, dans certaines conditions, il peut à son tour en transporter une partie sur des tiers. Les avantages qu'il tire de la grâce souveraine lui imposent une ligne de conduite et des devoirs qui rappellent ceux d'un soldat combattant ; ses efforts sur le plan moral ou physique sont des luttes contre un ennemi redoutable ; ses succès quels qu'ils soient, les miracles qu'il opère ou les progrès dans le perfectionnement religieux sont des victoires remportées au nom et par la vertu triomphale du Seigneur sur son adversaire, maté mais toujours agissant, Satan. Lorsqu'il s'agit de martyrs, de saints, le chapitre de leurs triomphes, ainsi que celui de leur puissance par délégation, devient particulièrement important. C'est là-dessus que les lettres chrétiennes et l'imagerie s'exercent surtout, lorsqu'ils se proposent de préciser par la parole ou le dessin ce qu'est un saint devant Dieu[1].

Pour les iconographes, la voie qu'ils avaient à choisir n'était pas seulement indiquée par ces habitudes de langage qui fixèrent si bien certains rapprochements entre Dieu et le monarque, entre l'au-delà et un royaume, que, aujourd'hui encore, un chrétien ne saurait les éliminer entièrement. L'artiste chrétien avait aussi sous ses yeux tout un répertoire d'images moitié historiques, moitié symboliques que l'art officiel des cours monarchiques avait élaborées peu à peu et que l'art palatin de l'Empire romain avait porté à sa plus grande floraison, à l'époque même où les martyrs firent leur apparition dans l'imagerie chrétienne[2]. Docilement, les

1. Chrétiens : LUCIUS, *Les origines du culte des saints*, p. 61 et suiv. 120 et suiv., 170. DELEHAYE, *Les saints militaires, passim*. HARNACK, *Militia Christi* (1905), p. 32, 36, 41, 76-77. Cf. s. AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, VIII, 27. Voir H. BAYNES, *Eusebius and the chr. Empire (Annuaire de l'Inst. de philol. et d'hist. orient.)*, II, 1934, p. 13-18. GAGÉ, *La victoire impériale dans l'Empire chrétien (Rev. d'hist. et de philos. relig.*, Strasbourg), 1933, p. 370 et suiv. Il y aurait lieu de réunir les passages suggestifs, très nombreux, disséminés dans les recueils des miracles et les *vitae* des saints (p. ex. dans les *Miracula* de s. Démétrios) et les panégyriques des martyrs du IVe au VIe s. (p. ex. Jean Chrys., Migne, *P. G.*, 56, 110 ; 58, 538 ; Basile le Grand, *ibid.*, 31, 512). — Analogies païennes : CUMONT, *Les religions orientales*[4], p. XV et suiv., 299, 300 ; *Fouilles de Doura-Europos*, p. 110, n. 2 ; *Études Syriennes*, p. 65 et suiv., 77 et suiv. ALFÖLDI, dans *Röm. Mitt.*, 50, 1935, p. 125 et suiv.

2. GRABAR, *L'empereur, passim*. P. SCHRAMM, *Das Herrscherbild in d. Kunst d. Mittelalters*, dans *Bibl. Warburg*, Vorträge 1922-1923, I, 1924, p. 194.

praticiens chrétiens suivirent cette tradition iconographique, entre le IVe et le VIIe siècle[1] ; tout autant, d'ailleurs, que les artistes qui, pour les dévots de Mithra, des Baals, d'Isis, firent des emprunts parallèles en créant des images de la puissance et des triomphes de ces divinités ou du salut qu'elles assuraient à leurs serviteurs fidèles, victorieux eux aussi par la grâce de leurs dieux respectifs[2]. La communauté des modèles et le parallélisme de l'évolution de ces arts religieux pendant la basse antiquité sont au nombre des constatations essentielles des recherches de ces temps derniers, à la lumière desquelles on comprend la parenté, surprenante à première vue, de certaines images confectionnées pour des religions différentes. Il suffit de nommer, pour nous en tenir aux thèmes de la souveraineté cosmique, l'analogie des compositions symboliques triomphales des empereurs romains, de Bacchus, de Mithra, du Christ[3].

Lorsque le culte des martyrs et de leurs reliques invita les chrétiens à introduire les saints dans des compositions de ce genre, c'est-à-dire vers la fin du IVe siècle, ils les firent entrer simultanément dans plusieurs types d'images de Dieu, souverain céleste.

Le sujet du *Couronnement* offre plusieurs variantes. Parfois, c'est le Christ offrant la couronne au martyr, comme dans la mosaïque de saint Victor à Milan (pl. XXXVI, 1) ou sur la fresque du *martyrium* souterrain de sainte Félicité (pl. XIX,

1. GRABAR, *ibid.*, p. 189 et suiv.

2. Sur le thème du triomphe, dans les religions orientales de la basse antiquité : CUMONT, *Les religions orientales*, p. XV et suiv., 39, et les chapitres consacrés à Mithra-*sol invictus*, aux Baals, à Isis ; *Fouilles de Doura-Europos*, p. 108-109 ; *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, Index, s. v. Triomphe et Victoire. H. HAAS, *Bilderatlas zur Religionsgeschichte*, 9-11 : *Die Religionen in der Umwelt des Urchristentums* (1926), p. VI, fig. 28 (Isis « *invicta* »), p. XVI, fig. 119, 121, 122 (Zeus Dolichenos) ; *ibid.*, 15 : *Die Religion des Mithra* (1930), p. VI et suiv., fig. 11 et suiv.

3. Un exemple suggestif : le thème du triomphateur qui pose le pied ou la pointe d'une arme sur l'adversaire vaincu ou son symbole, a été appliqué parallèlement par les iconographies de plusieurs religions : religion monarchique de Rome (ex. : statue d'Hadrien au Musée d'Arch. de Stamboul : MENDEL, *Cat. d. sculptures*,... I, n° 585) ; celle de Mithra (ex. : relief à la villa Albani, à Rome : HAAS, *l. c.*, 15 (1930), fig. 21) ; celle de Bacchus (ex. : mosaïque d'El-Djem en Tunisie ; *Mon. Piot*, 34, 1934, pl. IX) ; celle du Christ (ex. : mosaïque de la Chapelle archiép. de Ravenne. PEIRCE et TYLER, *Art byz.*, II, fig. 129). — Autres thèmes iconographiques « interconfessionnels » : divinité trônant ; divinité montant au ciel sur un char triomphal ; *imago clipeata* de la divinité ou du myste qui lui est assimilé après la mort, ou du fidèle qui rejoint son dieu après le trépas, et qu'une niké élève hors du monde terrestre.

1). Mais ailleurs, comme dans la mosaïque grandiose de Saint-Apollinaire-le-Nouveau, à Ravenne (pl. XLVI), ce sont des théories de saints et de saintes qui présentent leur couronne au Souverain céleste. Enfin, le martyr peut être figuré, la couronne en main ou posée devant lui, sans qu'on puisse dire avec certitude si elle lui avait été décernée par le Christ, ou si elle devait servir comme offrande du martyr lui-même à son Dieu. C'est le cas, par exemple, des images de plusieurs martyrs anonymes, du baptistère de Naples (ve s. : pl. LI, 1).

Toutes les figurations de ce genre appartiennent, directement ou non, au vaste groupe de compositions triomphales, et l'art monarchique romain en particulier connaît aussi bien le motif de la couronne qu'une main divine descend du ciel sur la tête du triomphateur, que la formule de la procession de personnages qui apportent au souverain victorieux des couronnes, en signe de leur soumission à son pouvoir suprême[1]. Quant au type d'image que reproduisent les mosaïques du baptistère de Naples, il se rattache de toute façon à l'iconographie des vainqueurs (vainqueurs aux concours, ou au cirque, plutôt qu'en combat), sans que la qualité de celui à qui ils doivent leur couronne soit nettement indiquée sur l'image même. C'est pourquoi à Naples, tout au moins, tous les martyrs avec couronne représentés sur le pourtour de la coupole encadrent un médaillon central, où brille un symbole du Christ. Le Souverain ne manque donc pas à cette figuration symbolique du couronnement, mais on n'en retrouve l'image qu'en considérant la mosaïque entière de la coupole comme une composition unique.

Sur le couvercle d'un reliquaire d'argent du ve siècle provenant d'Afrique et conservé au Museo Sacro du Vatican (pl. LXVI, 2) on retrouve un personnage juvénile la couronne à la main. Il s'apparente aux martyrs de la mosaïque de Naples, mais cette fois c'est le Christ lui-même, car il pose les pieds sur le tertre paradisiaque, aux quatre sources traditionnelles, et deux cierges allumés encadrent le Souverain céleste, comme sur terre ils entourent le monarque ou son image sacrée. Or, non seulement ce Christ tient dans ses mains une couronne, sans qu'on sache s'il vient de la recevoir ou s'il se propose de la remettre à un martyr, mais on voit en outre, au-dessus de sa tête, une Main Divine lui tendre une

1. Sur ces thèmes de l'art impérial, Grabar, *l. c.*, p. 202-205.

autre couronne. On ne saurait imaginer une assimilation plus complète de l'iconographie du Christ et du martyr. Fixée sur un reliquaire, c'est au fond, auprès des ossements de martyrs, *membra Christi*, l'image du Christ-martyr. Quant à l'incertitude sur le rôle de la couronne dans les mains de ce Christ-martyr et des martyrs de la mosaïque de Naples, sans qu'on puisse le garantir, elle pourrait correspondre à une idée plus profonde. Comme le dit saint Cyprien (Epist., 10, 4) : *Dominus ... ipse in certamine agonis nostri et coronat et coronatur*, et c'est plus vrai que jamais pour les martyrs qui, d'une façon plus immédiate, imitent ou renouvellent, dans leur passion et leur victoire, la mort et la résurrection triomphale du Christ. Chacune de leurs victoires étant sa victoire, les saints apportent au Seigneur leurs couronnes comme autant de trophées ou de pièces de l'*aureum coronarium* offert à celui qui, selon la doctrine du monarque triomphateur[1] vainc dans ou par ses serviteurs. Les martyrs, en apportant des couronnes au Christ, font comme les anges qui, sur certaines peintures, rendent le même hommage au souverain suprême, à qui au bout du compte remonte toute victoire. Dans plusieurs de ses poésies dédiées aux martyrs le pape Damase déclare qu'ils *portare Christi triumphos, merere Christi triumphos*[2] : autrement dit, les martyrs portent les trophées du Christ et ne sont que des *comites crucis invictae*, tandis que c'est le Christ, c'est sa croix qui, tout comme l'empereur « invincible », célèbrent le triomphe à la suite des victoires des martyrs. Seulement, cette idée n'en exclut point une autre, qui à nos yeux aurait pu paraître incompatible avec la première : le même pape Damase, dans une autre pièce de ses invocations rimées aux martyrs (n° 49), les appelle eux-mêmes *victores* et affirme qu'ils ont bien gagné la couronne ou la palme[3]. Bref, si les images du couronnement permettent parfois deux interprétations distinctes, la doctrine contemporaine les connaît l'une et l'autre et justifie même l'équivoque de cette iconographie. Il est d'autant plus intéressant d'observer que, contrairement aux exemples chrétiens, le prototype païen de la formule iconographique adoptée à Naples est

1. Gagé, dans *Rev. Hist.*, 171, 1933, p. 19.

2. Ihm, *Damasi epigrammata*, Leipzig, 1895, n°s 8, 23 ; 91, 47-49 ; 23. Cf. n° 12.

3. *Ibid.*, n° 49. Je choisis ce texte parmi beaucoup d'autres, analogues, parce que, sorti de la plume du même auteur, il fait mieux apparaître le parallélisme effectif des deux idées qui sembleraient incompatibles.

parfaitement clair. Il figure le gladiateur brandissant dans sa droite levée, en signe de victoire, la couronne qui la consacrait. Adoptée par les chrétiens, à la faveur des comparaisons fréquentes, depuis saint Paul, du chrétien parfait au vainqueur de l'arène, cette image fut d'abord reprise sans modification notable, comme le prouve un modeste relief qui décore, à côtés d'autres, un gobelet du IVe siècle pour eau bénite, provenant de Cyrénaïque. Dans une scène de triomphe mystique, le personnage chrétien y porte encore le costume de gladiateur, et son geste a toute la franchise du mouvement traditionnel du triomphateur[1]. Or, l'image de la mosaïque de Naples (pl. LI, 1), reproduit trait pour trait ce type iconographique, y compris le cippe qui se dresse à côté de lui, sauf que le vêtement idéal du martyr ou du chrétien parfait est venu remplacer le costume du gladiateur, et que son geste, devenu moins brutal, ne se laisse plus interpréter avec certitude.

En résumé, c'est au Christ, d'une part, que remonte toute victoire des martyrs ; mais, d'autre part, c'est de lui seulement qu'elle peut aussi descendre sur ses serviteurs fidèles. Les couronnes que reçoit le Christ proclament le triomphe du Souverain par les martyrs ; celles qu'il distribue figurent les récompenses du même souverain à ceux qui ont triomphé en son nom. Le mouvement peut donc être ascendant et descendant[2] ; mais partout, dans ces images, la couronne est un thème calqué sur des types de l'iconographie triomphale.

Ce premier thème issu de l'imagerie monarchique est plus fréquent en Occident qu'en Orient, à la juger d'après les monuments que je connais. Mais l'art oriental ne l'ignore point. Il suffira que je mentionne une fresque de Baouît (pl. L, 2)[3], étroitement apparentée à la mosaïque célèbre de

1. De Rossi, *Bulletino*, 1867, n° 6, planche et étude du thème iconographique du gladiateur victorieux. Un type voisin (gladiateur debout et de face tenant une palme, à côté d'un bouclier posé à terre) : L. Robert, *Les Gladiateurs dans l'Orient grec* (1940), p. 47 et suiv., pl. XIX et suiv. Pour les images des martyrs dans les baptistères : Cyrille de Jérusalem, 3, 10 et 13, 21, qui compare le témoignage des néophytes (symbole de la foi, acclamation du Christ) à celui du martyr au moment de son exécution.

2. C'est pour l'avoir ignoré que M. Borella a pu nier, contre toute évidence, que le portrait de saint Victor, dans la coupole de son sanctuaire de Milan (pl. XXXVI, 1), représentât effectivement ce martyr (cf. notre p. 44) et qu'il y reconnaissait une image du Christ (*Ambrosius* 15, 1939, p. 149-155, d'après une notice dans *Riv. arch. Crist.*, 15, 1938, p. 384).

3. Autre exemple du même geste, dans l'iconographie chrétienne d'Orient : une martyre, sainte Justine, est représentée exactement comme sur les peintures

l'oratoire Saint-Venance au Latran (pl. XLIII). Sur la peinture copte comme sur l'image romaine on voit plusieurs martyrs alignés de part et d'autre d'une composition absidiale dont le Christ et la Vierge en majesté occupent le milieu. Les martyrs portent des vêtements de parade, amples et riches. Ceux des saints dalmates, au Latran, sont pour la plupart des vêtements de dignitaires de la cour impériale de l'époque. Plus sommaires à Baouît, ils me semblent imiter des costumes analogues. Dans les deux images les martyrs portent, posées sur un pan de ces manteaux de parade, des couronnes d'or ornées de pierres précieuses qu'ils sont censés présenter au souverain céleste figuré dans le fond de l'abside voisine. Les deux peintures, mais surtout celle du Latran, par la solennelle majesté des attitudes et des gestes, par la coupe et la richesse des costumes, rejoignent directement les images des réceptions du Palais Sacré. Et on comprend dès lors pourquoi l'exemple romain est plus parfait en ce sens et pourquoi dans l'art italique il y a plus d'images inspirées par le thème triomphal du couronnement : à Rome, à Ravenne, en Italie (et aussi à Constantinople, mais les monuments de ce genre ont tous disparu dans la capitale byzantine), l'art impérial était beaucoup plus connu et plus familier aux artistes que dans les lointaines provinces d'Asie et d'Égypte[1].

Il paraît assez normal, dans ces conditions, que les quelques exemples d'un autre thème d'inspiration analogue soient tous enregistrés en Italie. Il ne s'agit que d'une variante du thème précédent, mais qui plastiquement se sépare nettement des autres. Je pense à la procession solennelle des martyrs et martyres qui s'avancent d'un pas lent et étudié, comme dans une réception à la *domus sacra* des Augustes, vers le trône du Souverain céleste. La mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne (pl. XLVI, 1 et 2) offre un développement exceptionnel de ce thème, qui doit peut-être l'ampleur de sa composition à la nécessité où se sont trouvés les Ravennates

de Baouît et du Latran (costume de Cour, couronne en orfèvrerie sur le bras recouvert d'un pan du manteau), sur une miniature grecque du IXe s., de style oriental (prov. probablement de Syrie-Palestine). A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne* (Ambr. 49-50), Paris, 1943, pl. XXVII, 2.

1. N'empêche que le provincialisme même de l'art, dans ces régions éloignées des capitales, et où les images officielles des empereurs remplaçaient normalement le monarque en personne, a pu contribuer à maintenir des types inspirés par l'imagerie impériale, plus longtemps que dans les grands centres. Voir *infra*.

de remplacer par des images orthodoxes, dans une décoration terminée, des scènes de la vie palatine sous le prince arien Théodoric, après que la reconquête justinienne eut « libéré » Ravenne. Plus tard, à Sainte-Praxède de Rome et — dans une composition plus modeste — au *martyrium* minuscule de Saint-Zenon qui y est joint, on reproduisit le même thème, que les fresquistes de l'Italie n'abandonneront pas de sitôt[1]. L'inscription dédicatoire de Xystus (432-440), sur la façade de Sainte-Marie-Majeure à Rome, prouve que le thème de la procession des martyrs pouvait être interprété de plusieurs façons différentes.

Cette mosaïque de façade avait ceci d'original que les martyres qui portaient à la Vierge et à son Enfant des *praemia*, probablement des couronnes, leur rappelaient aussi leurs souffrances : à leurs pieds on voyait les instruments de leurs supplices respectifs[2]. La belle mosaïque, postérieure de deux siècles, qui, dans l'abside de Sainte-Agnès, figure cette sainte, une couronne sur la tête et les flammes du bûcher de son supplice à ses pieds[3], pourrait nous donner une idée de ces peintures disparues du ve siècle, d'autant plus que la mosaïque actuelle de Sainte-Agnès reproduit probablement une image plus ancienne, qui occupait l'abside primitive de la même basilique. Mais le motif de la procession y manque, tandis que l'écho d'une composition de ce genre nous parvient de Gaule, aux premières années du vi^e siècle. Nous lisons en effet dans l'épitaphe d'un certain Pantagatus († probablement en 515) qui s'était fait enterrer à Vaison, dans une église de Saint-Vincent qu'il avait fondée :

> .... *Si magna patronis*
> *Martyribus quaerenda quies, sanctissimus ecce*
> *Cum sociis paribusque suis Vincentius ambit*
> *Hos aditus, servatque domum dominumque tuetur*
> *A tenebris, lumen praebens de lumine vero*[4].

1. Van Berchem et Clouzot, *Mos. chrét.*, fig. 295-8, 302, 304. — Les fresques du haut moyen-âge, en Italie centrale, continuent encore à représenter ces processions de saints. Ex. : Saint-Laurent de Volturne, Saint-Élie de Nepi, etc. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* (1904), fig. 29, 77, 119.

2. E. Diehl, *I. L. C. V.*, 976. — L'inscription a été reproduite récemment dans R. Vielliard, *Recherches sur les origines de la Rome chrétienne*, p. 90.

3. Van Berchem et Clouzot, *Mos. chrét.*, p. 195. Les instruments de la passion de s. Agnès représentés sur la mosaïque, glaive et flammes, apparaissent à peine sur les fig. 247, 248 de cet ouvrage.

4. *C. I. L.*, XII, 1499, ainsi que Delehaye, *Origines du culte des martyrs*, p. 397.

Qu'il y ait eu ou non, dans la basilique de Vaison, une image de saint Vincent et d'autres martyrs s'avançant vers l'autel, cette phrase de l'épitaphe définit très heureusement la signification religieuse des processions des saints, dans le cadre des églises antiques où on les figurait : tous ces martyrs viennent prendre possession de l'édifice et plus spécialement de l'autel où sont déposées leurs reliques ; ils serviront cette maison de Dieu, y contempleront Dieu, tout en apportant dans l'église un reflet de la vraie lumière qui est celle du Christ et de son royaume céleste. On devrait rappeler aussi, à cet endroit, les panégyriques enthousiastes de saint Victrice, évêque de Rouen, dans lesquels, à la fin du ive siècle, il acclama l'entrée solennelle des martyrs dans sa basilique, au moment où il y faisait déposer leurs reliques[1]. Dès l'époque mérovingienne, d'ailleurs, l'office de la dédicace d'une église assimile la déposition des reliques dans le nouvel autel à l'installation des martyrs eux-mêmes[2]. Saint Victrice compare bien cette entrée à la pompe d'un *aditus* impérial[3] et on ne saurait trouver de pendant iconographique plus parfait à cette image littéraire que la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Nouveau. Une fois encore, comme pour le thème du couronnement, on constate l'ascendant exercé par les cérémonies du palais impérial, et peut-être par son art, sur l'iconographie des martyrs, notamment dans les pays d'Occident.

Même influence et même aire d'expansion en ce qui touche un troisième type iconographique : au moment où le martyr approche enfin du trône de Dieu, il est arrêté par des saints d'un grade supérieur, qui se tiennent à ses abords immédiats.

1. *De laude sanctorum*, ch. 12 : Migne, *P. L.*, 20, 454-455 et ch. 6, col. 448 : *ad adventum vestrae majestatis..., vestrarum gloria potestatum*.

2. Duchesne, *Origines du culte chrétien* (1889), p. 399 : on transporte les reliques dans l'église en chantant des hymnes de triomphe : *Ambulate sancti Dei, ingredimini in civitatem*, etc.

3. Voy. le sermon cité ci-dessus, où les reliques sont confondues avec les martyrs eux-mêmes, acclamées comme des « majestés » et leur déposition comparée à une entrée triomphale de princes victorieux (le sermonnaire-panégyriste parle de leurs victoires, diadèmes, manteaux de pourpre, et présente les reliques à ses ouailles comme on présenterait des dignitaires à un personnage auguste). — Ce texte nous donne probablement le mot de l'énigme de l'appellation de « Majestés » donnée en France depuis le haut moyen âge au plus tard à des reliquaires en forme de statues trônant, du type de la fameuse s. Foy du trésor de Conques. C'étaient comme des transpositions iconographiques de la « royauté » de chacun des martyrs que leur attribuait le langage des panégyristes. Je consacre ailleurs une note plus détaillée à ce petit problème.

Ces saints, par exemple les apôtres, pleins de sollicitude, lui mettent une main sur l'épaule et, en faisant un pas vers le Christ, lui présentent d'un geste noble et étudié le nouveau venu, qui d'habitude est porteur d'une offrande. Ce motif de la présentation solennelle, qui, d'ailleurs, peut se reproduire au profit d'autres personnages que des martyrs, par exemple pour des fondateurs d'églises, provient manifestement de l'art du Palais, où des génies, des personnifications, introduisent de la même façon, auprès du souverain en majesté, des personnages qu'il honore d'une réception, et ceux-ci également sont porteurs d'offrandes[1]. Je reproduis, pour mémoire, deux des exemples les plus célèbres de pareilles images, si fréquentes en Italie depuis le VIe siècle et, plus tard, dans tous les pays d'Occident, où on les fixe de préférence dans la conque de l'abside. Les mosaïques de Saint-Vital à Ravenne (pl. XLII, 2) et des Saints-Cosme-et-Damien à Rome (pl. XLII, 1) sont les chefs de file des images absidiales de ce genre qui ne semblent avoir joui d'un succès durable qu'en pays latin. Autrement dit, tout ce groupe de sujets iconographiques, qui représentent le martyr devant Dieu et où se manifeste le plus sensiblement une influence de l'art du Palais, appartient presque exclusivement à la tradition latine. Cette impression n'est peut-être due, d'ailleurs, qu'à la disparition massive dans l'Orient chrétien, des peintures d'églises antiques, et de toute façon il s'agirait non pas d'un refus de principe d'accepter les trois thèmes du couronnement par Dieu, de la procession et de la présentation des martyrs[2], mais de la réserve habituelle de l'art oriental chrétien vis-à-vis de la scène dramatique, lorsqu'elle évoque l'au-delà. Ainsi, l'art byzantin figure souvent le Christ ou la Vierge trônant avec des personnages symétriques en adoration. Mais ces

1. Étude de ce thème de l'art princier : Grabar, *l. c.*, p. 85 et suiv.

2. Dans l'art chrétien d'Orient, les scènes du couronnement ne manquent pas, mais l'action se réduit à la présentation, au-dessus du saint, d'une Main Divine, ou d'un buste du Christ ou encore, d'un angelot volant, qui tendent la couronne au martyr. Quant au thème de la présentation, il avait été traité dans l'abside de Saint-Serge à Gaza, en Palestine, au VIe s. Disparue depuis des siècles, cette peinture montrait le martyr s. Serge introduisant auprès de la Vierge avec l'Enfant le fondateur de l'église, l'évêque Marcien qui lui offrait son œuvre : Choricius de Gaza, éd. Boissonade, p. 86-87 : Οὗτος οὖν τοῦ νεὼ προστάτην (= Serge) ὄντα πλησίον εὐμενῶς δέξασθαι τὸ δῶρον αἰτεῖ· ὁ δὲ πείθεται καὶ γαληνῷ θεάματι τὸν ἄνδρα προσβλέπει, τῶν ὤμων αὐτοῦ θατέρῳ τὴν δεξιὰν ἐπικλίνων, καὶ δῆλος ἐστιν αὐτίκα συστήσων αὐτὸν τῇ τε παρθένῳ καὶ τῷ παιδὶ τῷ Σωτῆρι.

adorateurs n'apportent rien, ne reçoivent rien et se tiennent comme pétrifiés pour l'éternité[1] ; le même art d'Orient connaît aussi les compositions où des saints encadrent et louent le Seigneur ou séjournent auprès de lui au Paradis[2]. Mais là encore, martyrs et autres saints, chacun à sa place dans le « chœur » réservé à son rang, tout en acclamant le Christ, le vénèrent par l'immobilité même de leur corps, de leurs bras, de leurs regards. Nous savons par Ammien Marcellin et par saint Grégoire de Nazianze que cette immobilité avait été recherchée autant par les empereurs du IVe siècle[3] que par les meilleurs des chrétiens. Grégoire de Nazianze s'enthousiasme en évoquant l'immobilité voulue de saint Basile, à un moment où il aurait dû, normalement, faire paraître son émotion : il restait « sans un mouvement du corps, des yeux, de la pensée... et, j'ose dire, dressé comme une stèle en l'honneur de Dieu et de l'autel » (ἀκλινῆ καὶ τὸ σῶμα καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν διάνοιαν... ἐστηλωμένον, ἵν' οὕτως εἴπω θεῷ καὶ τῷ βήματι). (*Éloge de Basile*, 52, 2).

Cette immobilité, qui devait faire croire aux spectateurs à l'impassibilité surhumaine du personnage, à leur ἀπάθεια parfaite, avait la même raison d'être dans l'iconographie des martyrs, et servait par conséquent à représenter la sainteté, tout comme les grands yeux largement ouverts et les bras levés au ciel (v. *supra*, p. 41, 48). C'est l'Orient grec et sémitique qui semble avoir tiré le plus grand parti du motif de l'immobilité et de la tension nerveuse qui en résulte, pour exprimer l'état de béatitude des hôtes du Paradis. Car c'est bien cet état que les arts chrétiens d'Orient cherchent à traduire dans leurs images des saints, et les figurations byzantines, par exemple, diffèrent sur ce point de la plupart des images analogues de l'art latin. Jean Damascène définit exactement le caractère des images grecques et le justifie : « Ils (les saints) sont représentés dans l'état de béatitude, revêtus de la splendeur divine qui leur est propre depuis leur martyre. Les représenter dans l'état corporel qu'ils avaient

1. Les acolytes du Christ trônant sont le plus souvent les apôtres ; la Vierge est encadrée d'anges, voir, p. ex., la composition centrale des « diptyques à cinq compartiments » (VIe s.).

2. Voir les Jugements Derniers, les Déisis, les illustrations des hymnes religieuses.

3. *Augustus* (Constance II entrant pour la première fois à Rome)... *faustis vocibus appellatus... talem se tamque immobilem, qualis in provinciis suis visebatur, ostendens*... (d'être considéré) *tamquam figmentum hominis* : Ammien Marcellin, 16, 10, 9 et suiv.

sur terre, c'est leur enlever l'honneur dont ils jouissent chez Dieu depuis qu'ils séjournent auprès de lui »[1].

Cette doctrine repose sur une tradition qu'on trouve à Byzance depuis saint Jean Chrysostome. Parlant du corps de saint Paul dans son tombeau, qu'on voudrait embrasser, le Père de l'Église grecque s'exclame : « ... ces membres maintenant vivants, mais qui étaient morts quand il (s. Paul) vivait, et dans lesquels pourtant le Christ était vivant ; ces membres crucifiés au monde, les membres du Christ qui avaient revêtu le Christ, le temple du saint Esprit[2]... ». Et, mille ans plus tard, l'Église grecque réaffirmait sa fidélité au même principe en déclarant, par l'organe de Syméon de Salonique : « ... Si l'on commence par déposer les reliques dans l'église, c'est parce que, sanctifiées, elles sont devenues les membres du Christ[3]... ». Les auteurs grecs de ces textes sont ainsi unanimes pour affirmer que c'est après et par suite de leur mort glorieuse que les saints sont devenus « membres du Christ ». C'est à ce titre que leurs reliques reçoivent les honneurs d'une sépulture sous l'autel des églises et que les peintres représentent les saints non pas dans leur état corporel qu'ils avaient sur terre, mais revêtus de la splendeur divine qui leur est propre depuis le martyre. A en juger d'après une inscription sur un vase-reliquaire du ve siècle trouvé à Belezma (Algérie)[4] et un traité de la même époque attribué à Gennadius[5], les Latins partagèrent au début cette façon de concevoir la sainteté des reliques : ils déclaraient notamment que, déposées sous l'autel, elles avaient la qualité de *membra Christi*. Or, la doctrine de l'Église latine au moyen-

1. Mansi, XIII, p. 276 : des saints qui ont plu à Dieu et par lui sont honorés de sainteté, vivent toujours en Dieu (ζῶσιν ἀεὶ θεῷ κἂν ἐνθένδε μετέστησαν). Schwarzlose, *Der Bilderstreit*, p. 87-88.

2. Jean Chrys., Homélie 32, 4 (Migne, *P. G.*, 60, 680) : Ἐβουλόμην τὸν τάφον ἰδεῖν (de s. Paul) ἔνθα τὰ ὅπλα τῆς δικαιοσύνης ἀπόκειται, τὰ ὅπλα τοῦ φωτός, τὰ μέλη τὰ νῦν ζῶντα, νενεκρωμένα δὲ ὅτε ἔζη, ἐν οἷς πᾶσιν ὁ Χριστὸς ἔζη, ...τὰ ἐνδεδυμένα τὸν Χριστόν...

3. Syméon de Salonique, cl. 116 : Migne, P. G., 155, 320 : Τὰ λείψανα δὲ προκατατίθεται εἰς ναόν, ὅτι ἡγιασμένα καὶ μέλη Χριστοῦ καὶ θυσιαστήρια ὡς τεθυμένα ὑπὲρ αὐτοῦ.

4. Gagé, *Membra Christi*, dans *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, 1927, p. 103 et suiv. ; *Rev. Arch.*, 1929, p. 137 et suiv. On lit sur un reliquaire trouvé dans les ruines de l'église de Belezma (dépt. Constantine) : *In isto vaso s(an)cto congregabuntur membra X(risti)i.*

5. Gagé, dans *Rev. Arch.*, 1929, p. 140 : Gennadius, *De dogmatibus ecclesiasticis* (fin ve s.) : *sanctorum corpora, et praecipue beatorum martyrum reliquias, ac si Christi membra sincerissime adoranda*... (Migne, *P. L.*, 62, 1219).

âge et depuis avait été précisée dans un sens différent. Pour saint Thomas d'Aquin, si les saints sont à honorer en tant que *membra Christi* etc., leurs reliques sont vénérées *quae fuerunt templa et organa Spiritus sancti in eis habitantis*[1]... ». Et le Concile de Trente se rangea à cette opinion : « *sanctorum martyrum et aliorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fuerunt Christi, et templa Spiritus sancti, ab ipso ad vitam aeternam suscitanda et glorificanda, a fidelibus veneranda esse*[2] ». J. Gagé, qui fit ressortir cette évolution au sein de l'Église occidentale, l'expliqua par un retour à la doctrine paulinienne : les saints avaient été membres du Christ de leur vivant, lorsqu'ils faisaient partie de la réunion mystique des fidèles au Christ ; si leurs dépouilles mortelles doivent être vénérées, c'est parce que ce titre, acquis avant leur mort, les a destinés à la résurrection et à la gloire éternelle.

Or, nous venons de constater que les Byzantins restèrent fidèles au principe différent qui faisait des cendres mêmes des saints, et d'une façon générale, des corps des saints *depuis le moment de leur mort*, des véhicules du saint Esprit assimilés aux membres du Christ. Et saint Jean Damascène, d'accord avec cette doctrine, nous révéla pourquoi les images des saints devaient les figurer dans l'état de béatitude posthume. Ce mot de commentaire, si solidement ancré dans la tradition byzantine, explique admirablement l'allure abstraite et la beauté solennelle et monotone des représentations des saints dans l'art grec. Et, par analogie, on serait tenté d'établir un lien semblable entre la doctrine occidentale du saint qui est un membre du corps du Christ *pendant sa vie terrestre* et le caractère de leurs images dans l'art latin du moyen-âge : je pense aux tendances « réalistes » de beaucoup de ces portraits et aux « attributs » qu'on y adjoint et qui font

1. S. Thomas, *Summa theologiae*, III, question 25, art. 6 : doivent être honorés aussi bien les saints que leurs dépouilles, *quae fuerunt templa et organa Spiritus sancti in eis habitantis et operantis*...

2. Concile de Trente, 25e session, du 3 décembre 1563 : *sanctorum martyrum et aliorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fuerunt Christi, et templa Spiritus sancti, ab ipso ad vitam aeternam suscitanda et glorificanda, a fidelibus veneranda esse.* — M. Gagé souligne, avec raison le *fuerunt* des textes occidentaux qui suivent sur ce point la tradition paulinienne (Rom., 12, 4-5) et s'opposent conjointement à l'inscription de Belezma où les reliques, c'est-à-dire les corps des saints défunts *sunt* des membres du Christ. Or, notre démonstration tend à prouver que cette distinction, d'une portée considérable, permet d'entrevoir la différence entre la conception de la sainteté du martyr chez les Orientaux et les Occidentaux.

allusion à leur carrière terrestre, y compris la passion finale[1].

J'avais dit tout à l'heure que le thème de la procession touchait de près à celui de l'accueil des martyrs par le Souverain céleste. Il n'en est, au fond, que le développement, puisque le point d'arrivée de la procession est bien le trône qu'occupe le Christ. Dans certains cas, d'autre part, ces deux thèmes réunis rejoignent celui du couronnement, comme par exemple sur la mosaïque de Saint-Vital, où le martyr, introduit par un ange, voit le Christ lui remettre sa couronne de triomphateur (pl. XLII, 2) ; ou bien encore, sur une fresque tardive de la catacombe de Commodille, où une double file de martyrs, conduits par les princes des apôtres, s'avance vers un Christ qui siège sur une sphère[2].

Il convient, en outre, de mentionner le lien qui rattache les images de ces processions solennelles et de l'accueil des saints personnages par le Christ, aux compositions conçues d'une façon tout analogue, mais où le Christ et les martyrs sont remplacés par un agneau ou une croix d'une part, et par des brebis de l'autre (pl. XIX, 1). Le fait de transposer la figuration dans un langage allégorique ne change rien à la signification de l'image, et le passage de l'un à l'autre mode de représentation des mêmes idées semblait si facile aux hommes de ce temps qu'ils ne reculaient même pas devant des images « mixtes » : la figure du martyr saint Apollinaire, dessiné sous ses traits historiques, voisine avec une double procession de brebis, dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe (pl. XLI, 1) ; tandis que, dans le mausolée de Galla Placidia, un Bon Pasteur, qui a reçu les traits d'un Christ à l'allure royale, pose sa main sur la tête d'une brebis, comme ailleurs il l'aurait fait pour un saint personnage (pl. XXXVI, 2).

Dans cette dernière image le geste du Christ fait allusion à l'accueil bienveillant réservé par le Seigneur, au Paradis, à

1. En règle générale, l'art chrétien d'Orient n'a pas introduit d'« attributs » individuels, dans les types iconographiques des saints. Il évite en particulier d'accompagner leurs portraits de représentations des instruments de leur supplice. Les quelques exceptions appartiennent, soit à l'époque antique (p. ex. nos pl. LXII, 8 et fig. 138 : le poisson et le trident ? de s. Phocas ou les chameaux de s. Ménas), soit à des œuvres de tradition orientale, mais qui ont subi une influence de l'iconographie latine (p. ex. s. Étienne représenté avec les pierres de sa lapidation, sur certaines fresques serbes du XIII[e] s.).

2. Wilpert, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 148-149.

l'âme de la défunte (ou du défunt) enterrée dans le mausolée, et cela nous rappelle les compositions de l'art sépulcral, qui, pour ces types iconographiques aussi, ont servi de point de départ aux artistes des *martyria*. L'art des catacombes connaît bien l'image du Bon Pasteur qui accueille la brebis fidèle rentrant dans le troupeau, et il n'ignore pas davantage, surtout à partir du IV[e] siècle, les files de brebis qui s'acheminent vers le Pâtre divin. Le motif a eu tant de succès que, à l'âge des basiliques et des *martyria* somptueux, on ne l'abandonna qu'à regret et plus tard que la plupart des autres compositions imaginées par l'art sépulcral. Il fut maintenu même là où il jurait avec les tendances « historiques » de l'art nouveau, comme à Saint-Apollinaire-in-Classe ou sur l'un des reliquaires de Grado[1].

Sans l'avoir ignoré, comme le montrent les fresques du baptistère de Doura (Bon Pasteur et troupeau), qui sont du début du III[e] siècle[2], ou les reliefs de la façade de l'ancienne Sainte-Sophie de Constantinople (files de brebis passant)[3] ou encore les quelques statues grecques du Bon Pasteur[4], les chrétiens d'Orient ne semblent pas avoir goûté au même point cette imagerie allégorique. Dès le VII[e] siècle, ils en condamnèrent même officiellement l'application aux représentations du Christ, derniers souvenirs des « pastorales » iconographiques chrétiennes[5]. Je ne connais aucun exemple de son application à l'art du culte des reliques et martyrs dans aucun art d'Orient, et je me demande si, en Occident, et notamment à Rome et en Italie, la persistance de l'iconographie « pastorale » ne s'explique pas précisément par l'ascendant que l'art sépulcral, si important dans cette partie de la chrétienté dès avant la Paix de l'Église, avait continué à y exercer longtemps après. Quant à l'Orient, on le verra plus loin, il concevait ses images chrétiennes en s'en tenant à une méthode au moins aussi ancienne, mais indépendante de l'art sépulcral, et lorsqu'il s'opposa ouvertement, au Concile Quinisexte, à la figuration du Christ en Agneau, il invoqua

1. Peirce et Tyler, *Art byzantin*, II, fig. 137 c.

2. *The Excavations at Dura Europos. Report of the Fifth Season*, pl. XLIV et XLIX.

3. Grabar, *L'art byzantin*, Paris, 1938 (éd. Art et Histoire), fig. 22.

4. O. Wulff, *Altchristliche u. byzantinische Kunst*, p. 147 et suiv., fig. 140, avec bibl. p. 151.

5. Je pense au canon 82 du Concile Quinisexte (692) qui interdit la représentation du Christ sous l'aspect de l'Agneau. Mansi, XI, 977, 980.

des raisons d'ordre théologique, qui font écho à sa façon traditionnelle d'envisager l'image religieuse[1].

En Occident, une autre image particulière à l'iconographie latine représente volontiers la réunion de la croix triomphale et des martyrs, qui — tout comme les saints des processions — sont figurés tantôt sous leur aspect « historique », tantôt sous celui de brebis, la croix pouvant être remplacée ou complétée par une image de l'Agneau. Ici encore, la formule plastique, dans sa version « pastorale », pourrait dériver de l'art funéraire et, en effet, au IVe siècle, les peintures des catacombes (exemple : notre pl. LI, 4), les reliefs des sarcophages[2] connaissent le motif de la croix triomphale (hissée ou non sur le tertre paradisiaque, avec ses quatre sources) entourée de brebis qui sont les âmes des défunts cherchant leur salut auprès du trophée victorieux du Christ. Par le procédé de sélection, si souvent observé dans la présente étude, ce motif, applicable à tout fidèle, devient un type de l'iconographie des martyrs. Dans les catacombes de Rome (pl. LI, 3) et de Naples (pl. LI, 2, 4), lorsqu'on y établit des oratoires auprès de leurs ossements, puis dans les églises hautes, par exemple à San Stefano Rotondo[3], et sur des

1. Pour les Pères du Concile, l'Agneau figurant le Christ ne représentait que les « préfigures et les ombres » (παλαιούς τύπους καὶ τάς σκίας)) de la vérité, tandis que le portrait de Jésus exprimait la « grâce et la vérité » (χάριν ... ἀλήθειαν) (Mansi, XI, 980). L'image chrétienne ne devant figurer, d'après ces théologiens, que cette réalité mystique (car les « ombres » et les « types » ne sont que des symboles et des signes de la vérité : ἀληθείας σύμβολά τε καὶ προχαράγματα), ils interdisent toute autre façon de concevoir l'image du Christ. Cette doctrine est spécifiquement grecque, ou mieux, gréco-orientale, parce qu'elle suppose la possibilité de contempler l'intelligible dans les images et de contribuer par là à son propre salut, conformément à une tradition fortement établie, dans les pays gréco-orientaux depuis les religions mystiques de la fin de l'antiquité. Un sermonnaire du VIIe s. déclarait à Césarée de Cappadoce, que l'apparition de l'image achéiropoïète du Christ à Camouliana équivalait à une nouvelle épiphanie du Christ (DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, p. 12** et suiv.) : par extension chaque icone pouvait être assimilée à une théophanie perpétuelle. — *Sur les images-visions qui remplacent les théophanies directes, voy. infra*, p. 129. Je compte développer l'étude de la valeur mystique des images chrétiennes, dans un ouvrage actuellement en préparation. Voy. G. OSTROGORSKIJ, dans *Seminarium Kondakovianum*, I, p. 35 et suiv., textes réunis p. 41. Le P. LUCAS KOCH, *Zur Theologie der Christusikone*, p. 436 et suiv. (tirage à part de la *Benedikt. Monatschrift*, 1938, Heft 11-12).

2. GARRUCCI, pl. 336, 345, 356, 386. Même motif sur le reliquaire de Pola (Garrucci, pl. 437, 3. PEIRCE et TYLER, *Art byzantin*, I, fig. 113, 114 (brebis autour d'un chrisme enfermé dans une couronne de lauriers).

3. VAN BERCHEM et CLOUZOT, *l. c.*, fig. 259.

médailles de dévotion[1], entre la fin du IVe et le VIIe siècle, on rencontre souvent ces groupes tripartites où le milieu est marqué par une croix richement ornée et quelquefois (San Stefano Rotondo) chargée d'une *imago clipeata* du Christ, et les deux côtés sont occupés par les martyrs : s'ils ont leurs traits humains, ils adorent la croix et l'acclament en levant la main ; s'ils sont représentés en brebis, celles-ci se tournent vers le trophée du salut qui quelquefois, par exemple sur certains sarcophages[2], est surmonté du phénix de la résurrection ou de l'aigle de l'ascension triomphale du Christ.

En comparaison avec les autres thèmes qui cherchent à figurer le martyr devant Dieu, celui-ci offre une originalité certaine. Il rapproche le martyr de la croix du Golgotha (et parfois de l'Agneau avec la croix) et exprime ainsi plastiquement cette pensée capitale de la doctrine, à savoir que tout martyr répète, complète et renouvelle la passion du Christ et son œuvre du Salut. C'est donc le type de composition qui fait valoir la part des martyrs à sa victoire sur la mort et permet de considérer leurs reliques comme des « membres du Christ. » Si les autres thèmes proclament les vertus des martyrs qui leur assurent, à eux-mêmes, la récompense suprême et éternelle auprès du Seigneur, si ces images les montrent parmi les φίλοι ou *proximi* du Souverain céleste et, par conséquent, prêts à intervenir en faveur des hommes, leurs représentations auprès de la croix triomphale mettent l'accent sur le sacrifice de leur vie pour le salut commun. Ce sont les images de cette espèce qui donnent l'équivalent plastique de l'idée qui permit de fixer le tombeau des martyrs — tombeau réel ou reliquaire — sous l'autel de l'église, le rapprochement s'étant fait, comme dans ces figurations, autour de la passion commune au Christ et aux martyrs, et renouvelée à chaque messe. Nous avons vu plus haut que, accepté par toutes les Églises chrétiennes, ce rapprochement avait été affirmé le plus tôt et avec le plus de force et de continuité par l'Église latine. C'est en Occident aussi que le tombeau du martyr avait été le plus systématiquement lié à l'autel. Il est donc normal que les images des martyrs auprès de la croix appartiennent presque toujours à l'art d'Occident.

C'est dans l'aire d'expansion de l'art latin, en Tunisie,

1. DE ROSSI, *Bulletino*, 1869, n° 3, planche, fig. 9. Voir aussi la médaille provenant de Crimée, sur notre fig. 138.

2. WILPERT, *Sarcofagi*, pl. XVIII, 3 ; CXXXXVIII, 1.

qu'on a trouvé une image de ce genre, qui, par son emplacement, exprime d'une façon particulièrement explicite cet ensemble d'idées. C'est une mosaïque de pavement dans les ruines d'une église du VI[e] siècle, à El-Mouassat (pl. LII, 3). Dans la partie du pavement du chœur au-dessus de laquelle se trouvait jadis la table d'autel, on voit, dans un cercle, une grande croix triomphale accompagnée des A et Ω qui lui donnent comme toujours la valeur d'un symbole de la victoire pour l'éternité. Au-dessus de cette croix, deux autres, plus petites, munies elles aussi des deux lettres apocalyptiques, font allusion à la passion salvatrice renouvelée par les martyrs, probablement par deux martyrs précis dont les reliques avaient été enfouies dans une cavité voisine[1]. Cette interprétation se trouve confirmée par la présence, au delà des deux petites croix, d'un autre médaillon où une paire de brebis (répétée deux fois pour la symétrie), adore une croix-arbre de vie. On ne saurait représenter avec plus de netteté qu'on l'a fait à El-Moussat, à l'aide de ces formules allégoriques fixées sous et derrière un autel, le parallélisme étroit de l'œuvre du Christ et des martyrs, dans leurs sacrifices symétriques pour le salut commun.

La mosaïque pourrait servir de pendant iconographique aux vers où saint Paulin de Nole magnifie l'association, sous un même autel, de fragments de la vraie croix et de corps de martyrs :

Divinum veneranda tegunt altaria fœdus
Compositis sacra cum cruce martyribus.
Cuncta salutiferi coeunt martyria Christi,
Crux, corpus, sanguis martyris, ipse deus.
. . . .
Atque ubi crux, et martyr ibi, quia martyris et crux,
Martyrii sanctis quae pia causa fuit[2].

On aurait pu, évidemment, citer bien d'autres textes de cette époque qui expriment les mêmes idées, d'une façon

1. POINSSOT et LANTIER, dans *Atti del III Congresso int. di arch. crist.*, 1932 (1934), p. 396-398 ; *Bull. Arch. du Comité*, 1924, p. 171-176.

2. Epist. XXXII, 7, p. 283 Hartel (= une partie du *titulus* envoyé à Sulpice Sévère pour la basilique que celui-ci venait de construire en Aquitaine et où il avait déposé simultanément, comme s. Paulin à Nole, des reliques de la vraie croix et de plusieurs martyrs).

plus simple et plus claire. Mais si la valeur théologique des vers de Paulin est discutable, ce sont encore ces morceaux de rhétorique versifiée qui me paraissent le mieux correspondre à l'esprit et même aux formes des images allégoriques des premiers *martyria* d'Occident. De part et d'autre, c'est la même profusion d'intentions louables, les mêmes artifices littéraires qui faisaient plaisir à leurs auteurs, épris de lettres et d'arts, mais ne pouvaient émouvoir les foules.

L'iconographie allégorique des *martyria* d'Italie était œuvre de littérateurs. L'imagerie que des auteurs grecs de la fin du IV[e] siècle nous signalent, dans les *martyria* d'Asie Mineure, répondait probablement mieux aux besoins de la dévotion populaire.

Dans des panégyriques de martyrs, trois sermonnaires célèbres ont cru devoir mentionner et même décrire des groupes d'images de la passion de ces saints. Saint Grégoire de Nysse nous signale ainsi, dans le *martyrium* célèbre du grand saint Théodore, à Euchaïta, « les grandes actions du martyr, sa résistance, ses souffrances, les traits sauvages des tyrans, leurs violences, la fournaise ardente, la fin bienheureuse de l'athlète, le Christ qui, sous sa forme humaine, préside à ces combats. (Cette peinture) est comme un livre vivant[1]... ». En parlant du martyr saint Barlaam, saint Basile le Grand invite les peintres des « combats athlétiques » à représenter « l'athlète couronné » et ses « hauts faits ». Il entre ensuite dans le détail et leur conseille de figurer une scène de tourments où Barlaam se montrerait inébranlable ; il voudrait qu'on fasse voir son « image brillante », ainsi que les démons vaincus et pleurant ; il termine en disant : « placez aussi dans votre tableau le Christ agonothète de ces luttes[2] ».

1. S. GRÉGOIRE DE NYSSE, Homélie sur s. Théodore (Migne, *P. G.*, 46, 737) : Ἐπέχρωσε δὲ καὶ ζωγράφος τὰ ἄνθη τῆς τέχνης ἐν εἰκόνι διαγραψάμενος, τὰς ἀριστείας τοῦ μάρτυρος, τὰς ἐνστάσεις, τὰς ἀλγηδόνας, τὰς θηριώδεις τῶν τυράννων μορφάς, τὰς ἐπηρείας, τὴν φλογοτρόφον ἐκείνην κάμινον, τὴν μακαριωτάτην τελείωσιν τοῦ ἀθλητοῦ, τοῦ ἀγωνοθέτου Χριστοῦ τῆς ἀνθρωπίνης μορφῆς τὸ ἐκτύπωμα... οἶδε γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν, καὶ τὰ μέγιστα ὠφελεῖν. Cf. BAYET, *Recherches pour servir à l'hist. de la peint.*, etc. (1879), p. 63 (trad. franç. de ce texte).

2. S. BASILE, Homélie sur le martyr Barlaam (Migne, *P. G.*, 31, 489) : Ἀμυδρότερον παρ' ἐμοῦ τὸν στεφανίτην γραφέντα ταῖς τῆς ὑμετέρας (des peintres) σοφίας περιλάμψατε χρώμασιν. Ἀπέλθω τῇ τῶν ἀριστευμάτων τοῦ μάρτυρος παρ' ὑμῶν νενικημένος γραφῇ. Χαίρω τῆς τοιαύτης τῆς ὑμετέρας ἰσχύος σήμερον νίκην ἡττώμενος. Ἴδω τῆς χειρὸς πρὸς τὸ πῦρ ἀκριβέστερον παρ' ὑμῶν γραφομένην τὴν πάλην. Ἴδω φαιδρότερον ἐπὶ τῆς ὑμετέρας τὸν παλαιστὴν γεγραμμένον εἰκόνος. Une trad. franç. BAYET, *l. c.*, p. 62.

De son côté, saint Astérius d'Amasia, dans un long passage, donne une véritable description d'un cycle de peintures tirées de la passion de sainte Euphémie, la grande martyre de Chalcédoine. Exécutées sur un ou plusieurs panneaux en toile, ces images se trouvaient dans l'un des portiques qui précédaient l'entrée du *martyrium* célèbre de cette sainte, à Chalcédoine même. Des images de la passion du Christ et d'autres martyrs, soit sur des objets portatifs anciens, comme la pyxide du British Museum que nous examinerons dans un instant, soit sur les murs d'autres sanctuaires, pour la plupart très postérieurs, nous permettent de reconstituer, dans les grandes lignes, l'iconographie de ce cycle de sainte Euphémie, dans son propre *martyrium*[1].

1. Astérius d'Amasia, Homélie sur sainte Euphémie (Migne *P.G.*, 40, 336-337) : exécutéessur toile (ἐν σινδόνι), les peintures se trouvent dans l'un des portiques couverts du sanctuaire (ἕνα δὴ τῶν ὑποστέγων δρόμων) et dans le voisinage du tombeau de la martyre (περὶ τὴν θήκην) qui, lui, était fixé auprès de l'église (πλησίον τοῦ ἱεροῦ). On sait par d'autres textes (cf. t. I, p. 150, 336) que le *martyrium* de cette sainte à Chalcédoine était un édifice polygonal qui s'élevait à côté d'une basilique. Description des peintures par Astérius : Ὑψηλὸς ἐπὶ θρόνου καθίδρυται δικαστής, πικρὸν καὶ δυσμενὲς βλέπων εἰς τὴν παρθένον (ὀργίζεται γὰρ ὅτ'ἂν ἐθέλῃ, κἂν ταῖς ἀψύχαις ὕλαις ἡ τέχνη). Δορυφόροι δὲ τῆς ἀρχῆς καὶ στρατιῶται πολλοί· οἱ μέν, τῶν ὑπομνημάτων ὑπογραφεῖς δέλτους φέροντες καὶ γραφίδας· ὧν θάτερος ἀναρτήσας ἀπὸ τοῦ κηροῦ τὴν χεῖρα, βλέπει πρὸς τὴν κρινομένην σφοδῶς, ὅλον ἐκκλίνας τὸ πρόσωπον, ὥσπερ, κελευόμενος αὐτῇ γεγωνότερον λαλεῖν, ἵνα μὴ κάμνων περὶ τὴν ἀκοήν, ἐσφαλμένα γράφῃ καὶ ἐπιλήψιμα. Ἕστηκε δὲ ἡ παρθένος ἐν φαιῷ χιτῶνι, καὶ ἱματίῳ τὴν φιλοσοφίαν σημαίνουσα· ὡς μὲν ἔδοξε τῷ γραφεῖ, καὶ τὴν ὄψιν ἀστεία· ὡς δὲ ἐμοὶ δοκεῖ, τὴν ψυχὴν κεκαλλωπισμένη ταῖς ἀρεταῖς. — Ἄγουσι δὲ αὐτὴν πρὸς τὸν ἄρχοντα δυὸ στρατιῶται, ὁ μὲν ἕλκων ἐπὶ τὸ πρόσω, ὁ δὲ κατόπιν ἐπείγων. Κεκραμένον τῆς παρθένου τὸ ἦθος αἰδοῖ καὶ στεῤῥότητι. Νεύει μὲν γὰρ εἰς γῆν, ὥσπερ ἐρυθριῶσα τὰς ὄψεις τῶν ἀῤῥένων· ἕστηκε δὲ ἀκατάπληκτος, οὐδὲν πάσχουσα πρὸς τὸν ἀγῶνα δειλόν· ...... Καὶ σφόδρα γε ἄγαμαι τοῦ τεχνίτου, ὅτι μᾶλλον ἔμιξεν τῶν χρωμάτων τὸ ἦθος, αἰδῶ τε ὁμοῦ καὶ ἀνδρείαν κεράσας, πάθη κατὰ φύσιν μαχόμενα. — Προβαινούσης δὲ εἰς τὸ πρόσω τῆς μιμήσεως, δήμιοί τινες ἐν χιτωνίσκοις γυμνοί, ἤδη εἴχοντο τοῦ ἔργου· καὶ ὁ μὲν δραξάμενος τῆς κεφαλῆς, καὶ ἀνακλίνας εἰς τὸ κατόπιν, παρεῖχε τῷ ἑτέρῳ εὐτρεπὲς εἰς τιμωρίαν τῆς παρθένου τὸ πρόσωπον· ὁ δὲ παραστὰς ἐξέκοπτε τῶν ὀδόντων. Σφῦρα δὲ καὶ τέρετρον φαίνεται τῆς τιμωρίας τὰ ὄργανα. Δακρύω δὲ τὸ ἐντεῦθεν, καί μοι τὸ πάθος ἐπικόπτει τὸν λόγον. Τὰς γὰρ τοῦ αἵματος σταγόνας οὕτως ἐναργῶς ἐπέχρωσεν ὁ γραφεύς, ὥστε εἴποις ἂν προχεῖσθαι τῶν χειλέων ἀληθῶς, καὶ θρηνήσας ἀπέλθοις. — Δεσμωτήριον μετὰ ταῦτα, καὶ πάλιν ἡ παρθένος σεμνὴ ἐν τοῖς φαιοῖς ἱματίοις κάθηται μόνη, ἐκτείνουσα τὼ χεῖρε πρὸς οὐρανόν, καὶ καλοῦσα θεὸν ἐπίκουρον τῶν δεινῶν. Εὐχομένῃ δὲ ταύτῃ φαίνεται ὑπὲρ κεφαλῆς τὸ σημεῖον, ὃ δὴ χριστιανοῖς προσκυνεῖσθαί τε πέφυκε καὶ ἐπιγράφεσθαι, σύμβολον, οἶμαι, τοῦ πάθους, ὅπερ αὐτὴν νεῖσθαί τε πέφυκε καὶ ἐπιγράφεσθαι, σύμβολον, οἶμαι, τοῦ πάθους, αὐτὴν ἐξεδέχετο. — Εὐθὺς γοῦν καὶ μετ 'ὀλίγου, πῦρ ἀλλαχοῦ σφοδρὸν ὁ ζωγράφος

On y voyait d'abord, d'après Astérius, une scène du jugement de la sainte. Le sermonnaire mentionne expressément la foule des soldats et deux greffiers avec leurs tablettes de cire et leurs stylets, et ces détails nous font penser à une image analogue du célèbre Jugement de Pilate, dans le Rossanensis[1]. La deuxième scène montrait sainte Euphémie conduite au supplice et s'avançant entre deux bourreaux : « l'un marche en avant et la traîne, l'autre est derrière elle et la pousse ». Ici encore nous reconnaissons une formule archaïque commune à la passion du Christ et à celles des martyrs. Les sarcophages romains l'appliquent, avec réserve, aux représentations du supplice des princes des apôtres (pl. LXIX) ; un fresquiste grec du VI[e] siècle la reproduit pour une image du martyre d'un saint inconnu, à Peruštica en Thrace (v. *infra*)[2]. Enfin, la lipsanothèque de Brescia[3], dès la fin du IV[e] siècle, l'évangéliaire de Cambridge[4] et une mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Nouveau[5], au VI[e], s'en servent pour représenter le Christ conduit auprès du grand-prêtre ou de Pilate ; plus tard, le iconographes du moyen-âge sauront souvent recours à ce type d'image.

La troisième scène de la passion de sainte Euphémie représentait son supplice ; la quatrième la montrait dans une prison. Les monuments conservés, sauf quelques petits objets de dévotion ornés d'une image du supplice de saint Laurent, ne nous offrent point d'analogies pour ces scènes avant les fresques du VIII[e] siècle, dans le *martyrium*-oratoire des saints Cirycus-et-Julitte, rattaché à Sainte-Marie-Antique. Le passage d'Astérius prouve malgré tout que ce genre de représentations, si fréquentes au moyen-âge, remonte au IV[e] siècle, du moins en Asie Mineure. Enfin, le cycle s'achève sur une scène de martyre proprement dit : la sainte

ἀνῆψεν, ἐρυθρῷ χρώματι, ἔνθεν καὶ ἔνθεν ἐπιλαμφθέντα, [illegible] τὴν φλόγα. Ἵστησι δὲ μέσην αὐτήν, τὰς μὲν χεῖρας πρὸς οὐρανὸν διατείνουσαν, ἀχθηδόνα δ' οὐδεμίαν ἐπιφέρουσαν τῷ προσώπῳ· ἀλλὰ τοὐναντίον γεγηθυῖαν, ὅτι πρὸς τὴν ἀσώματον καὶ μακαρίαν ἐξεδήμει ζωήν. Μέχρι τούτου καὶ ὁ ζωγράφος ἔστησε τὴν χεῖρα, κἀγὼ τὸν λόγον... Trad. franç., Bayet, *ibid.*, p. 63-64. Cf. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 118 et s.

1. Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 142.

2. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (1928), pl. II, 1 : le fragment reproduit est à compléter par un autre, inédit, où apparaît le deuxième bourreau. — Voir aussi une scène analogue, sur un tesson copte : Strzygowski, *Eine alex. Weltchronik*, p. 194, fig. 33.

3. Peirce et Tyler, *l. c.*, I, fig. 72.

4. Garrucci, pl. 141.

5. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 162 et 168.

y apparaît en orante, au milieu d'un bûcher embrasé et de flammes. Nous verrons plus loin d'autres exemples antiques des représentations de la mort glorieuse des martyrs. Disons cependant qu'aucune de ces œuvres archaïques n'approche, même de loin, du réalisme sanglant des scènes décrites par Astérius (« le peintre a si distinctement rendu les gouttes de sang, qu'il semble qu'on les voie réellement couler... »), à moins que la rhétorique ne l'ait entraîné à compléter par la parole les données des peintures de Chalcédoine. C'est ainsi qu'il est permis de douter des effusions sentimentales devant ces peintures du *martyrium* qu'on trouve dans le même sermon d'Astérius : la rhétorique de l'époque se fait facilement larmoyante, et celle qui touche au culte des reliques l'est particulièrement.

Mais on ne saurait mettre en doute la tendance générale de ces peintures que le choix des sujets suffit à mettre en valeur : destinées à émouvoir le fidèle, elles représentaient *en fait* la grandeur du saint rempli de la grâce divine et agissant sous son inspiration, et par là — tout comme les images de la passion du Christ — la grandeur de Dieu qui se manifeste dans leur martyre, c'est-à-dire le contenu du « témoignage » sur Dieu que ces saints avaient apporté par leurs souffrances. Ainsi, de même que la passion du Christ est une manifestation de la gloire divine, donc une théophanie (v. *infra*), de même les derniers épisodes de l'histoire de chaque martyr sont des manifestations du Saint-Esprit descendu sur eux et qui les a rendus insensibles à la souffrance et indifférents à la mort. Cette intervention directe de Dieu, dans les actions des martyrs, a été d'ailleurs expressément marquée par les peintres d'Asie Mineure, et cela souligne le caractère « théophanique » de ces représentations. Saint Basile recommande bien de placer dans le tableau « le Christ agonothète de ces luttes » et parle de l'image « brillante » du combattant, resplendissant certainement par l'effet de la gloire divine qui est venu l'habiter. Saint Grégoire de Nysse mentionne « le Christ qui préside à ces combats ». On resterait fidèle au langage et aux idées de l'époque en concluant que dans ces images des luttes des martyrs c'est invariablement à l'agonothète, au président « royal » des combats de ses sujets que revenait en fin de compte la gloire de triomphateur. Et rien ne saurait le confirmer d'une façon plus frappante qu'un détail iconographique signalé par Astérius, dans la scène qui préside le supplice de sainte Euphémie : « on y

aperçoit la vierge en prison ; elle est assise seule... elle tend les bras vers le ciel ; elle invoque Dieu au milieu de ses souffrances. Pendant qu'elle prie, apparaît au-dessus de sa tête le signe que les chrétiens ont l'habitude d'adorer et de représenter ; c'est, je pense, le symbole du martyre qu'elle va subir... ». Autrement dit, voici une croix qui, figurée au-dessus de la tête d'une martyre (comme au-dessus de la tête du Christ dans certaines images archaïques, par exemple sur la mosaïque de l'Adoration des Mages à Sainte-Marie-Majeure), annonce sa mort glorieuse et l'assimile à la mort triomphale du Christ : la passion d'une sainte n'a donc d'autre symbole que le signe de la passion de Jésus, et c'est sous cet aspect de la croix que Dieu se manifeste à la sainte, pendant sa prière ultime, et la consacre martyre[1]. Il y aurait lieu probablement de comparer cette image décrite par Astérius à la représentation absidiale de Saint-Apollinaire-in-Classe (pl. XLI, 1), où le saint se tient en orante au-dessous d'une croix lumineuse : de part et d'autre c'est la théophanie de la croix au martyr, qui précède et résume son propre témoignage sanglant de la divinité du Christ.

Malheureusement, les peintures murales des *martyria* antiques d'Asie Mineure ont toutes disparues. Et tandis que les miniatures du Ménologe de Basile II nous permettent quelquefois de nous faire une idée des édifices qui les abritaient (v. *supra*, t. I, p. 89), on n'a aucune chance d'en reconstituer les fresques ou les mosaïques en s'aidant des images du même manuscrit.

En dehors de l'Asie Mineure, dans les autres pays de l'Orient chrétien, la destruction des peintures murales des *martyria* a été presque aussi complète. Je ne saurais citer, pour les images des miracles d'un martyr dans son *martyrium*, que les fragments de quelques fresques à Saint-Démétrios de Salonique. Et encore, trouvées en 1911, elles furent la proie des flammes en 1917, et ne peuvent être étudiées que d'après des copies conservées au Musée Byzantin d'Athènes et d'après une description sommaire qu'en a donnée M. Sotiriou[2]. Sur l'une de ces fresques qui datait probablement du VIIᵉ siècle, on voyait à l'intérieur de la basilique de Saint-Démétrios une foule de fidèles en émoi devant un événement

1. A rapprocher des deux reliefs paléochrétiens sur les colonnes du ciboire dans l'église souterraine des saints Nérée et Achillée, à la cat. de Domitille (Kraus, *Gesch. chr. Kunst*, I, fig. 166). Cf. *infra*.

2. Dans Ἀρχ. Δελτίον, 1920.

miraculeux dont il n'est plus permis de deviner la nature. La scène était représentée d'une façon dramatique, et l'effroi de la foule mouvementée des femmes, sur une tribune étroite, y était rendu avec maîtrise. Les *Miracula* de Saint-Démétrios mentionnent des images d'autres prodiges, sur les murs de la même basilique et notamment sur sa façade, où l'on admirait l'image d'une intervention du saint patron de Salonique en faveur de sa ville assiégée par l'ennemi[1].

Mais, dans le grand *martyrium* de Salonique, ni dans ce qui a pu être étudié de ses peintures murales, ni dans les textes hagiographiques qui en parlent, on ne trouve aucune trace d'une scène de son propre martyre.

A défaut d'œuvres monumentales, c'est une pyxide ronde en ivoire du VIe siècle, ornée de reliefs sur son pourtour, qui nous offre l'exemple le plus ancien d'une image de martyre, dans l'art oriental. Les deux scènes qu'on y déchiffre côte à côte résument d'une façon suggestive l'histoire religieuse de saint Ménas, telle qu'elle a pu apparaître à ses dévots qui faisaient le pèlerinage de son tombeau, dans son monastère près d'Alexandrie. La première scène (pl. LXVII) représente le jugement et la décollation du martyr qu'un ange descendu du ciel vient couronner au moment de sa mort, en transformant cette image d'un supplice en une représentation de la victoire, et en faisant connaître l'intervention directe de Dieu, la théophanie qui marqua le martyre de saint Ménas. L'autre scène (pl. LXVIII) résume son histoire posthume : il se tient sous un arc, symbole de majesté qui l'exclut du commun des mortels et fixe son séjour dans l'au-delà ; il lève les bras selon la formule que nous connaissons déjà et transmet les prières de la double rangée des dévots, hommes et femmes, qui s'approchent des deux côtés pour l'adorer. Il est tout à fait dans l'esprit du culte antique des martyrs et de leurs reliques de n'avoir rappelé de toute l'histoire de saint Ménas que la seule scène de son « témoignage » par la mort glorieuse, pour justifier cette adoration qui fait l'objet de la deuxième image. Si cette dernière scène figure le culte rendu au saint séjournant dans les cieux, ce culte se trouve rattaché à l'événement évoqué par la première scène. La pyxide du British Museum offre donc un pendant parfait à la

1. *Miracula s. Demetrii*, 23 (Migne, *P. G.*, 116, 1220) : ἱστορεῖται τὴν ἐκ μουσείου συντεθειμένην ἐκεῖσε γραφὴν ἔξω τοῦ ναοῦ πρὸς τὸν ἀφορῶντα τοῖχον ἐπὶ τὸ τῆς πόλεως στάδιον. Cf. *ibid.*, 167, col. 1333.

pratique liturgique que, pour l'époque de cet objet, résument si bien les Martyrologes. Comme cet ivoire, ils mettent en regard du jour de la commémoration annuelle d'un martyr le seul rappel de sa mort.

A Rome, les premières représentations des martyres ont dû naître sous les mêmes auspices. C'est au moins ce qu'on peut admettre, avec beaucoup de vraisemblance, pour l'iconographie de saint Laurent dont les premiers exemples remontent au IVe siècle. Nous connaissons déjà l'objet qui en apporte la preuve, la médaille de dévotion en plomb du Museo Sacro (antérieure à 432), confectionnée (elle-même ou le modèle en bronze d'après lequel elle aurait été exécutée) à l'intention des pèlerins du tombeau de saint Laurent, à l'*Agro Verano* de Rome (cf. p. 13-14). Ici encore, comme sur la pyxide de saint Ménas, deux scènes se complètent et s'opposent : l'image du jugement et celle du martyre de saint Laurent interprété comme une scène de triomphe dû à l'intervention de Dieu (l'âme du saint s'élève au ciel pour être couronnée par une main divine, entre A et ω), et la représentation d'un dévot du saint placé devant son tombeau. Il est entouré de *cancelli* d'argent et surmonté de la voûte symbolique. C'est un rappel de l'événement commémoré comme *dies natalis* du martyr et une évocation de ce culte auprès du tombeau. La pyxide et la médaille ne se séparent que sur un point, mais cette différence est suggestive si l'on pense aux lieux d'origine respectifs des deux images : l'artiste oriental place les dévots devant la figure idéale du saint en état de béatitude ; l'artiste occidental préfère les montrer devant le tombeau réel qu'ils adorent dans l'église Saint-Laurent de Rome, ou plus exactement encore devant l'autel qui surmonte son tombeau.

On ne saurait cependant généraliser cette observation, car, à Rome tout au moins, les deux types de ces cycles bipartites ont existé parallèlement. Ainsi, les deux scènes de la médaille de saint Laurent trouvent leur pendant dans les images qui décorent les deux côtés d'un objet semblable consacré à un saint inconnu, qui lui aussi provient de Rome[1]. Autant que son état de conservation le permet on y distingue, d'un côté, une scène de décollation d'un martyr (et non pas un Sacrifice d'Abraham, comme le croyait de Rossi), et, de l'autre, deux fidèles s'approchant d'un autel — élevé certaine-

1. De Rossi, *Bullettino*, 1869, planche en regard de la p. 36.

ment sur un tombeau de saint — aussi richement décoré que le tombeau-autel de saint Laurent sur l'autre médaille. La décoration de ce sépulcre vénéré, avec ses *cancelli* et ses colonnes torses, remonte au IVe siècle, et nous donne une idée de l'autel qui fut élevé à la même époque au-dessus du corps de saint Pierre.

Par contre, les scènes créées par les iconographes romains auprès des tombeaux des princes des apôtres se laissent rapprocher du cycle bipartite de la pyxide de saint Ménas. En me réservant de parler plus en détail du cycle du martyre de saint Pierre et de saint Paul, dans le chapitre consacré à la Passion, je me bornerai à rappeler ici les caractéristiques des plus anciennes de ces images. Lorsque, pour la première fois (première moitié du IVe siècle), on en réunit plusieurs, sur les façades des sarcophages[1], avec l'intention certaine de les présenter comme des cycles, ces scènes figurent, d'une part, le martyre des deux apôtres (ou de l'un des deux) et, de l'autre, la scène idéale du Christ-souverain remettant la loi à saint Pierre en présence de saint Paul. Et quelquefois, quoique rarement, des fidèles agenouillés au bas de l'image répètent le geste de prière ou d'adoration des apôtres[2]. Sans doute, dans la *Traditio legis*, d'une inspiration si romaine, l'iconographie relève les préoccupations politiques qu'on ne voit se refléter dans aucune image du culte des martyrs créée en dehors de Rome. Mais, cette réserve faite, il est facile de reconnaître, dans ces premiers cycles des princes des apôtres, les deux éléments du cycle de saint Ménas sur la pyxide : d'une part le martyre, de l'autre l'image solennelle du séjour des saints au ciel. Les iconographes romains profitèrent de ce dernier thème pour affirmer la transmission du pouvoir aux successeurs de saint Pierre, mais, par ailleurs, cette composition rejoint celle de saint Ménas dans son séjour paradisiaque. La nuance romaine mérite toutefois d'être retenue : ce n'est pas le triomphe *posthume* de saint Pierre que veut proclamer l'image de la *Traditio legis*, comme la figure de n'importe quel autre martyr orante, mais son autorité pendant la vie, en conformité avec l'interprétation que l'Église latine donna à l'expression *membra Christi* appliquée aux martyrs[3].

1. WILPERT, *Sarcofagi*, pl. XII, 4 et 5, XIII, etc. v. CAMPENHAUSEN, *Passionssarkophage*.
2. WILPERT, *l. c.*, pl. XII, 5, XXXIII, 3, etc.
3. Cf. *supra*, p. 64-65.

Ce n'est que plus tard et très exceptionnellement, pour des martyrs assez obscurs, que des iconographes romains de l'antiquité entreprirent de figurer le moment même du supplice. Nous reviendrons plus loin (chapitre III) sur les rares images de ce genre : une fresque de l'oratoire sous l'église Saint-Jean-et-Paul, où l'on voit la décollation de trois martyrs agenouillés, aux yeux bandés, et les deux reliefs symétriques, sur les colonnes du ciboire d'autel, dans la chapelle souterraine des Saints-Nérée-et-Achillée (via Ardeantina), où ces deux saints subissent le même martyre, devant une croix triomphale. Parmi les petits objets, quelques images minuscules de saint Laurent sur le gril, gravées sur les cachets[1], complètent ces représentations romaines de la passion des saints. Celles-ci trouvèrent leur place sur les bagues en tant qu'images de salut, et par conséquent capables de l'assurer à leur propriétaire. Enfin, on observera que la fameuse mosaïque du mausolée de Galla Placidia figure un saint Laurent[2], non pas au moment du martyre, ni même étendu sur le gril, mais s'avançant magnifiquement, la croix sur l'épaule, vers ce gril au feu allumé. J'ai dit plus haut comment, à mon avis, les livres des évangiles, représentés à côté, s'incorporent dans cette scène[3]. Un mot de saint Cyprien, *evangelium Christi unde martyres fiunt* (*Epist.*, 38. Hartel, 580-581), donne la clé de ce rapprochement. Mais ce qui nous importe en ce moment, c'est l'interprétation donnée à l'événement même du martyre. Or, non seulement la mort, même triomphale (comme sur la pyxide avec saint Ménas), n'y est pas représentée, mais encore, dès avant son sacrifice, le martyr est caractérisé comme un être surhumain à l'allure souveraine. Ne l'a-t-on pas pris pour un Christ victorieux portant le trophee de son triomphe ? En réalité, la croix sur l'épaule de saint Laurent passant, comme elle le serait dans les bras de n'importe quel martyr en marche, traduit textuellement la pensée que saint Paulin formula

1. GARRUCCI, pl. 478, 43.
2. La découverte récente d'un graffite du Ve s., dans le *martyrium* de s. Théodule, auprès de l'église souterraine Saint-Alexandre (via Nomentana), ajoute un nouvel argument en faveur de la thèse selon laquelle le personnage de la mosaïque figure un martyr et non pas le Christ. Ce graffite montre la partie supérieure de la figure d'un martyr imberbe qui porte sur l'épaule, de la même façon que le personnage de la mosaïque ravennate, une croix de forme identique. : BELVEDERI, dans *Riv. Arch. Crist.*, 15, 1938, p. 29-30, fig. 46.
3. Voir *supra*, p. 35. *Ibid.*, références à d'autres interprétations de cette scène.

ainsi, dans un titulus qu'il fit reproduire au-dessus d'une porte de la basilique-*martyrium* de Saint-Félix, à Nole : *tolle crucem qui vis auferre coronam*[1]. Pareille interprétation de la scène d'un martyre est d'autant plus plausible que, tout comme les scènes d'une inspiration semblable, qui figurent la passion des princes des apôtres, sur les sarcophages, le martyre de saint Laurent est introduit dans un cycle sépulcral. N'est-ce pas cette utilisation particulière des scènes de martyre qui leur a fait donner l'allure héroïque qui les distingue ? Ce serait plutôt le héros ἀφοβερὸς θανατοῦ, que le martyr participant à l'œuvre de la rédemption, qu'on aurait voulu figurer dans ces scènes lorsqu'on les introduisait dans un cycle sépulcral ; tandis que sur une pyxide qui renferme les hosties, on aurait mis l'accent sur la mort du martyr, parce qu'elle l'associait au sacrifice salutaire du Christ. Le progrès que cette dernière façon de concevoir le rôle du martyr fit par la suite assura ultérieurement aux images de la mort des martyrs le succès qu'on sait. Mais avant que le thème du martyre des saints n'eût quitté l'art funéraire et ne fût rapproché de celui de l'eucharistie, il resta fidèle au principe de l'imagerie sépulcrale chrétienne, qui était d'en exclure systématiquement toute représentation, directe ou non, de la mort. On verra plus loin que le retard avec lequel la Passion et, notamment, le Crucifiement font leur apparition dans l'iconographie chrétienne ne saurait être dissocié du problème qui nous occupe. Que ce soit la mort du Christ ou celle des martyrs, ces sujets ne viendront prendre leur place que dans les cycles qui ne seront plus funéraires.

Si l'imagerie du culte des martyrs fait une large place aux représentations du saint devant Dieu, elle le figure aussi dans ses rapports avec les hommes. Et tout d'abord il y a le thème « réaliste » du fidèle faisant ses dévotions auprès des reliques du martyr. *A priori*, on aurait pu croire que ce sujet devrait être fréquent parmi les images créées dans les lieux de culte. D'autant plus que l'art religieux antique affectionnait les représentations de ce genre, scènes d'offrandes, de sacrifices, de processions cultuelles. A côté des reliefs innombrables, des peintures monumentales représentaient ces scènes : Pausanias signale des exemples de portraits votifs peints sur

1. Épitre XXXII (à Sulpice Sévère), § 12, p. 287 Hartel.

les murs des temples païens de Grèce[1], et les fouilles récentes à Doura nous ont fait connaître des sanctuaires où les scènes de sacrifice et d'offrande résumaient presque à elles seules la décoration peinte des murs[2]. Toutes ces images, qui étaient des ex-voto, laissaient naturellement une grande place aux portraits des fidèles.

L'humilité chrétienne, je suppose, empêcha pendant longtemps un pareil étalage de la piété des individus et, avant le VIe siècle, les scènes où des fidèles précis seraient représentés dans l'exercice d'un culte sont extrêmement rares. L'exemple vint peut-être d'en haut. Nous apprenons ainsi que les portraits des empereurs et impératrices de la maison théodosienne avaient été peints sur les murs d'une église de Ravenne[3] : l'image de la *pietas* des Augustes retrouva peut-être le plus facilement sa place traditionnelle, après la conversion, car elle pouvait se réclamer de la nécessité qu'il y avait d'affirmer la fidélité chrétienne de l'Empire. Inspirés par cet exemple ou se laissant entraîner par un penchant naturel, de simples mortels, à leur tour, se firent représenter dans des scènes d'offrande. Ils ont pu être encouragés par le clergé, car ces images (normalement des ex-voto) et les offrandes matérielles qu'elles supposent augmentaient évidemment l'éclat et la renommée des sanctuaires. Or, de toutes les formes du culte chrétien antique, c'est le culte des reliques et des saints qui, à ma connaissance, a favorisé le plus les images de cette espèce.

En tête de la liste, ici encore, viennent les deux médailles romaines dont il a été déjà question plus haut[4] et qui datent du IVe ou du début du Ve siècle. On y voit, au revers, devant un autel élevé sur un tombeau de martyr, un et deux dévots qui s'approchent à pas lents de la relique et portent une offrande (cierge et, peut-être, coupe). De Rossi a voulu reconnaître, dans la scène des deux dévots réunis, la représentation d'un parent consacrant un enfant au martyr. Mais, si ce n'est là qu'une hypothèse, le désir de figurer des fidèles apportant des cierges à un autel-reliquaire est hors de doute,

1. Pausanias, I, 1, 2 ; I, 1, 3 ; I, 26, 3 ; IV, 31, 9 ; etc.
2. Rostovtzeff, *Dura and its Art*, p. 68 et suiv., pl. XIII (temples des dieux palmyréniens, de Zeus Théos, etc.).
3. Grabar, *L'empereur*, p. 28. Agnellus, *Lib. Pontif. Eccl. Raven.*, éd. Mon. Hist. Germ., 1878, p. 307.
4. *Supra*, p. 13-14.

et à cette volonté correspond le soin donné aux détails de la figuration des *sacra* : grilles, colonnes torses, ciboire, voiles et cierges allumés. Quant aux personnages, ils sont loin d'être représentés avec la même précision, et rien ne laisse supposer chez le graveur l'intention de faire passer ces dessins pour des portraits. On ne saurait affirmer le contraire en invoquant les noms propres de la légende. Il suffit d'observer que, sur l'une des médailles, la légende nomme une certaine Successa, tandis que c'est un fidèle de sexe masculin qui se tient, cierge en main, devant la relique : des objets de ce genre étaient confectionnés en série et simplement marqués au nom de l'acheteur.

Sur une troisième médaille du même genre[1], mais certainement postérieure d'un siècle au moins, le dévot est figuré toujours avec un luminaire, mais non plus devant l'autel-reliquaire. Cette fois, il se tient derrière l'un des deux martyrs couronnés par le Christ, qu'on voit sur la médaille. Comme il convient à un pauvre dévot anonyme, il est tout petit en comparaison des deux saints qui, une croix à long manche sur l'épaule, adorent symétriquement une croix monumentale flanquée des A et ω apocalyptiques. La composition de cette image, avec son Christ barbu représenté en buste au-dessus de la croix triomphale et ses deux adorateurs, s'inspire visiblement du fameux « nikètèrion » palestinien (croix surmontée d'un buste de Jésus, qui est l'objet d'une adoration de la part des saints ou des anges). Il est donc très probable que la médaille est orientale ou copiée sur un modèle oriental. L'image du dévot avec son offrande a pu parfaitement appartenir à ce modèle supposé et être introduite par le graveur palestinien, dans les mêmes conditions et dans le même but que sur les médailles romaines. Nous en avons même la certitude, car sur plusieurs ampoules du VIe siècle, provenant de Palestine et conservées à Monza et à Bobbio, on retrouve des personnages tout analogues. Ils y sont généralement postés au pied de la croix du Golgotha, quelquefois agenouillés, et tendent les bras vers le Christ (pl. LXI, 1, 2). Ce sont les pèlerins des lieux saints et plus spécialement de la relique de la vraie croix qui, tout comme les dévots des corps saints à Rome, tenaient probablement à la présence de ces pèlerins-types sur les images religieuses qu'ils rapportaient de leurs pieux voyages. Il est possible qu'ils se sentissent

1. *Bulletino*, 1869, planche en face de la p. 36, fig. 9.

mieux protégés par l'intermédiaire de ces faux portraits, avec lesquels ils s'identifiaient et sur lesquels, d'autre part, s'étendait le prestige des représentations sacrées qui les entouraient.

Des pèlerinages des *martyria* d'Orient autres que les lieux saints de Palestine confectionnaient des images analogues. De Crimée nous vient une médaille qui montre, auprès d'une croix dressée, un martyr anonyme et un fidèle en attitude de prière[1]. Deux pèlerins, auxquels par distraction le graveur attribua des nimbes, se tiennent agenouillés et en prière, devant la colonne de saint Syméon le Jeune ; sur une médaille qui provient du Mont-Admirable près d'Antioche (pl. LXIII, 1)[2], ces deux figures font pendant, exactement, aux deux fidèles qui encadrent le bois de la croix sur les ampoules de Jérusalem. C'est du même sanctuaire de saint Syméon qu'a été apportée une troisième médaille de dévotion qui offre une image cultuelle particulièrement intéressante (pl. LXIII, 2) : tandis que, au pied de la colonne, un premier pèlerin agenouillé fait ses prières à saint Syméon (assis (?) sur sa colonne, il est couronné par deux anges volant), un autre dévot monte sur une échelle adossée à la colonne et avance dans la direction du saint un objet rond imprécis. Or, une *vita* du saint stylite signale accidentellement que les pèlerins du Mont-Admirable étaient tenus, pour être entendus par le saint, de lui apporter de l'encens et des cierges[3]. C'est un encensoir en main que saint Syméon lui-même priait Dieu, pour lui transmettre les prières des autres. L'objet que le deuxième pèlerin tend à saint Syméon est donc une coupe à encens, et la légende confirme cette interprétation : προσδέ-

1. V. Latychev, *Grečeskija i latinskija nadpisi najd. v Južnoj Rossii v 1895-8 god.*, dans *Materialy po archeologii Rossii*, 23 (1899), inscr. n° 43, p. 34-37 avec fig.

2. Coll. H. Seyrig : Lassus, *Images des stylites*, dans *Bulletin d'Études orientales* (Inst. fr. de Damas), II, p. 68-69, pl. XVIII, n° 1. Cf. *ibid.*, p. 72 et pl. XVIII, nos II et III ; XIX, n° IV, etc.

3. Ces textes dans K. Holl, *Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung*, dans *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, II, 2, p. 396. Cf. Delehaye, *Les stylites*, p. 247. Lassus, *l. c.*, p. 70. Le stylite psalmodie et prie, καὶ κρατῶν θυμίαμα ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ προσέφερε τῷ θεῷ καὶ ὥσπερ [illegible] ἀνέβαινε καπνὸς εὐωδίας. Quant aux pèlerins ἕκαστος λοιπὸν τῶν κεκρατημένων οἱῳδήποτε πάθει κατ'οἶκον ἅπτων κανδήλαν καὶ βάλλων θυμίαμα καὶ καθ' ἑαυτὸν εὐχόμενος καὶ λέγων· « Χριστέ, ὁ θεὸς τοῦ δούλου σου Συμεὼν τοῦ ἐν τῷ θαυμαστῷ ὄρει, ἐλέησόν με », τῇ ἐπικλήσει ταύτῃ ἐλέους ἐτύγχανεν.

ξαι, ἅγιε, τὸ θυμίαμα καὶ πάντας ἴασαι[1]. Quoique plus ancienne que les autres, cette médaille ne saurait être contemporaine du grand ascète du Mont-Admirable : la couronne que lui apportent les anges prouve bien qu'il n'est plus de ce monde. L'iconographie de la médaille ne fait donc qu'expliquer le sens qu'on voulait donner à l'offrande d'encens, qui a dû rester obligatoire après la mort de saint Syméon : comme de son vivant, l'encens était censé revenir au saint en personne et favoriser son intervention. Comme dans le Crucifiement des ampoules palestiniennes, c'est donc à titre rétrospectif, pour ainsi dire, que les pèlerins sont rapprochés du saint Syméon des médailles : l'anachronisme de cette réunion conventionnelle est une des caractéristiques principales de toutes ces scènes.

On aura remarqué que la plupart de ces images du fidèle devant l'objet de sa dévotion sont d'origine orientale, syrienne ou palestinienne, et que l'Occident n'est représenté dans cette série que par deux médailles romaines. Cette disproportion est peut-être due au hasard. Par contre, il est utile d'étendre à ces images et de généraliser une observation faite à propos d'autres figurations semblables : seules les deux médailles romaines montrent le fidèle devant un autel-reliquaire, en figurant par conséquent le *sacrum* réel devant lequel les dévots faisaient leurs prières. Tous les autres exemples, tous orientaux, imaginent le fidèle ou le pèlerin en présence du saint lui-même ou d'un événement évangélique, par exemple le Crucifiement. D'une part, l'image vue par les yeux du corps, de l'autre une vision par les yeux de l'esprit. Il serait tentant de reconnaître dans ces deux versions un reflet de deux tendances du culte des reliques et de son imagerie dans chacune des deux parties du monde chrétien ancien : d'une part, l'Orient, qui, par inclinaison et par éducation, accepte facilement de figurer l'intelligible : c'est

1. Cette interprétation appartient à C. Cecchelli, dans *Riv. Arch. Crist.*, 4, 1927, p. 125 (qui corrigea sur ce point G. Celi, dans *Civiltà Cattolica*, 1923). Elle est retenue, avec raison, par M. Lassus, *l. c.* — Ceux des pèlerins qui n'apportaient de chez eux ni « cierge allumé au nom du saint », ni huile, ou qui en apportaient trop peu, attendaient trois ou quatre jours avant d'être entendus par le stylite et de s'assurer du concours de sa prière : … ἕτεροι δὴ μὴ εὐποροῦντες ἐλαίου καὶ λυπούμενοι ἐφ' οἷς οὐκ ἦν εὐχερὲς ἅπτειν κανδήλαν εἰς τοὺς οἴκους αὐτῶν εἰς τὸ ὄνομα τοῦ ἁγίου, πίστει ὅμως φερόμενοι μικρόν τι καὶ ἐλάχιστον ἔλαιον βάλλοντες ἧττον καὶ ἐπὶ τρίτην καὶ τετάρτην ἡμέραν διήρκουν ἁπτόμενοι τῆς χάριτος τοῦ ἁγίου θαυματουργούσης καὶ τῆς ἐκείνων πίστεως συνεργούσης. Holl, *l. c.*, p. 396.

sur le plan intelligible, et notamment par la vision que l'art peut lui en offrir, que le fidèle vivant se rencontre avec le martyr qui est au Paradis, et qu'il peut revivre les épisodes du passé évangélique[1] ; d'autre part l'Occident, qui est porté à fixer par l'image la réalité matérielle du culte des reliques.

Mais, si cette distinction a quelque valeur, elle n'a rien d'absolu. Ainsi, si à ma connaissance aucune image créée en Orient ne figure effectivement un chrétien faisant ses dévotions devant un reliquaire (remplacé par le saint correspondant), l'art occidental n'ignore point ces images plus abstraites où fidèles et saints sont imaginés sur le même plan. Nous en connaissons des exemples à partir du VIe siècle. L'iconographie latine pratiqua donc les deux manières, la « réaliste » et l'abstraite, selon les circonstances et selon l'époque. Aussi est-il intéressant de rappeler que les images « réalistes » des deux médailles romaines se placent au IVe ou au début du Ve siècle, et qu'elles sont même antérieures aux images orientales que nous en avions rapprochées. Leur « réalisme » dans la conception du sujet peut ainsi être mis sur le compte de l'époque, plus ouverte à tous les aspects de l'imagerie antique que ne le seront les siècles postérieurs. C'est aux mêmes souvenirs de l'art antique qu'obéissaient les iconographes qui, même en Orient, fixaient auprès de l'image de saint Ménas deux chameaux (pl. XXXI, 3 ; LXIII, 8 ; LXVIII) auprès de celle de sainte Thècle plusieurs bêtes de l'arène (pl. LXIII, 7), auprès de celle de saint Phocas le bateau dans lequel il navigua et un poisson qu'il porte suspendu à sa ceinture (fig. 138). Toutes ces figurations, qui ne sont pas postérieures au VIe siècle, répondent à l'habitude antique de spécifier le personnage représenté en l'entourant d'êtres ou d'objets qui font allusion à des épisodes de son histoire. Mais plus on s'éloignait de l'art antique, plus ces habitudes s'oubliaient : en Occident disparaissait pour plusieurs siècles l'image du fidèle faisant ses dévotions devant un autel-reliquaire ; en Orient, pour bien plus longtemps encore, s'installait la figuration du martyr dans l'isolement de son séjour paradisiaque, sans accessoires individuels, bannis parce qu'ils déshonorerait le saint en rappellant trop sa vie terrestre (Jean Damascène), et même sans figure du fidèle en prière

1. Sur cette attitude des Grecs et des Orientaux vis-à-vis de l'art, et sur les conséquences qu'elle a eu pour l'évolution artistique, voy. *supra*, p. 64, et surtout *infra*, les chapitres sur les théophanies et les icones.

qui, lui aussi, risquerait de paraître dépaysé dans cette vision de l'au-delà.

Mais, avant que se produisît cette « épuration » de l'image de sainteté, l'art d'Orient qui desservait le culte des reliques était revenu plus d'une fois sur les rapports du martyr avec ses fidèles. Sans parler des scènes de miracles tirées des *vitae* des martyrs et qui ne nous occupent pas ici, rappelons la pyxide de saint Ménas (pl. LXVII-LXVIII) où — on s'en souvient — deux groupes de fidèles, répartis selon le sexe à droite et à gauche du martyr-orante, tendaient vers lui leurs bras pliés au coude. Loin d'une représentation spontanée d'un groupe de pèlerins auprès de l'image du martyr, cette scène ressemble à la *Déisis* de l'iconographie médiévale byzantine et s'inspire des gestes rituels et ordonnés des cérémonies liturgiques. Aussi est-il préférable de la considérer comme une figuration abstraite de la gloire de saint Ménas et non comme une représentation de personnages concrets adorant ce saint (même en admettant que des donateurs précis aient voulu s'y faire portraiturer).

Je citerai encore l'exemple d'une croix provenant d'Emèse et qui daterait également du VIe siècle[1]. Tandis que, dans un disque fixé au haut de la branche supérieure, on lit la fameuse formule prophylactique ΦΩC ZΩH et une première invocation à saint Georges, celle-ci est répétée une deuxième fois tout au bas de la croix (ΑΓΙЄ ΓЄΩΡΓΙЄ ΒΟΗΘΗ...), et accompagnée d'une image du martyr qui attire vers lui le dévot. Pliant un genou, celui-ci lui tend la main. Voici un premier exemple d'image où non seulement le fidèle se tient auprès du saint, mais où celui-ci, par un geste, montre que sa prière est exaucée. Sur l'image de la croix syrienne, le mouvement de saint Georges, qui correspond à l'invocation « sauve (un tel) », reproduit le mouvement fréquent dans l'iconographie des empereurs romains qui relèvent un personnage pour le « sauver » ou le « libérer »[2]. C'est aussi le geste que, l'empruntant à ces mêmes modèles antiques, le Christ adopte dans les premières images de la Descente aux Limbes. Après

1. G. Schlumberger, dans *Florilegium* ou Recueil de travaux d'érudition dédiés à M. M. de Vogüé, 1909, p. 555-559. Cf. Cabrol, *Dict.*, s. v. Émèse, fig. 4057.

2. Exemples de ce type surtout en numismatique. Voir les émissions impériales avec légendes : *liberator, restitutor,* (Roma) *resurgens*, et même *Pietas Augusti*, dans Cohen (IIIe et IVe s.), Maurice (IVe s.), etc., ainsi que dans Strack, *Untersuchungen zur röm. Reichsprägung*, I (Trajan) et surtout II (Hadrien).

sa victoire sur la Mort, il « sauve » Adam et Ève en les entraînant hors de l'Hadès[1]. Des objets comme la croix d'Émèse étant généralement des ex-voto, il est probable que l'image du « salut » du personnage attiré par saint Georges ne faisait que commémorer un fait accompli. Sinon, elle l'appelait en montrant à l'avance le geste attendu du martyr. Les deux procédés sont possibles, et cela non seulement en ce qui touche l'image sur la croix d'Émèse, mais pour toute une série de mosaïques de la plus haute importance qui décoraient les murs du *martyrium* de Saint-Démétrios à Salonique.

On connaît le sort singulier de ces œuvres qui, découvertes sous un badigeon turc en 1911, furent détruites par un incendie, en 1917. Sauf quelques rares morceaux épargnés par le feu, ces mosaïques ne peuvent donc plus être observées sur place, et c'est à des photographies souvent très insuffisantes et à des descriptions qui ne reposent pas sur une analyse attentive des mosaïques, que nous devons toute la documentation dont il a été fait état ici[2]. Les mosaïques de Saint-Démétrios décoraient les premiers piliers devant l'abside et le mur qui sépare les deux collatéraux de gauche, du côté intérieur de ce mur (celui qui est tourné vers la nef principale). Sans soulever pour l'instant les problèmes que

1. Grabar, *L'empereur*, p. 245-249. Dans l'absence d'exemples conservés d'images de la Descente aux Limbes avant le VIIIe s., l'image de la croix d'Émèse, antérieure de deux siècles, prouve que, au VIe s. au plus tard, l'iconographie chrétienne empruntait à l'art impérial ce type iconographique qu'elles ont en commun.

2. Monographie de Th. Uspenskij, *Mosaïques récemment découvertes à Saint-Démétrios de Salonique* (en russe), dans *Izvestija* de l'Inst. russe de Constantinople, XIV, 1909 (avec les meilleures photographies publiées jusqu'ici d'après les mosaïques du collatéral gauche) ; articles de Papageorgiou, dans *Byz. Zeit.*, 1908 ; de Tafrali, dans *Rev. arch.*, 1909, II et 1910, I ; de Ch. Diehl et Le Tourneau, dans *Mon. Piot*, XVIII, 1911, et les études de M. Diehl, dans Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique* (1918,) p. 94-114, pl. XXVIII-XXXIV, et de M. Sotiriou, dans Ἀρχ. Δελτ., 1920. — Dans l'état de conservation où furent trouvées ces mosaïques, seules des photographies des détails auraient pu permettre de tirer toute l'information qu'elles offraient encore entre 1911 et 1917. Mais il semble que personne n'ait songé à les faire, ni à décalquer toutes les parties (tout au moins, aucune publication n'en n'a jamais fait état, à ma connaissance), ni même à les décrire consciencieusement, d'après les originaux. Les belles photographies de détail auxquelles nous devons nos pl. XXVIII et XXX, 1, n'ont été prises par qu'après l'incendie, et ne reproduisent par conséquent que les quelques panneaux des piliers devant l'abside épargnés par le feu.

pose la distribution de ces images, sur les murs de l'église, et le « cycle » qu'elles semblent y former, bornons-nous à rappeler qu'il s'agit de mosaïques votives, pour la plupart indépendantes les unes des autres, qui appartiennent au ve et au vi^e^, plus rarement au viie siècle.

Certains donateurs de mosaïques s'étaient bornés à commander des panneaux modestes : un ou plusieurs médaillons qui renfermaient les portraits à mi-corps, soit de saint Démétrios et de deux évêques-bienfaiteurs de la basilique (fig. 143 et 144) ; soit d'un groupe d'autres martyrs, probablement de saints locaux que la gloire de saint Démétrios ne faisait point oublier entièrement (pl. XLVIII, 1, 2 ; XLIX, 1) ; soit enfin, du Christ (?) (pl. XLIX, 2). Mais d'autres mosaïques, les plus importantes, développaient le thème du fidèle devant le martyr, que nous avons vu esquissé sur la croix d'Émèse. Souvent, plusieurs dévots en prière entourent étroitement le saint, comme si chaque fragment de la surface qui touchait à la silhouette du martyr était aussi précieux que l'espace *ad sanctum* que se disputaient les cadavres des fidèles. Tandis que les hommes tendent les bras vers saint Démétrios, ou lui présentent une offrande, ou se raidissent par déférence, au contact du martyr, celui-ci répond par plusieurs gestes différents aux appels des hommes ; tantôt il pose la main sur leur épaule, tantôt, et le plus souvent, il lève les bras au ciel, dans l'attitude de l'orante-intercesseur ; tantôt, par un mouvement plus compliqué, il fait connaître son rôle d'intermédiaire entre les fidèles et Dieu. Ce n'est que l'examen de ces panneaux, un à un, qui permet de juger des ressources de cette imagerie mi-historique mi-symbolique. Quoique un peu longue, l'analyse qui suivra n'a pu être évitée, étant donné l'absence de descriptions et de reproductions satisfaisantes de ces mosaïques remarquables.

L'une d'elles se distingue de toutes les autres (pl. L, 1). Fixée sur l'un des piliers devant l'abside, elle figure saint Démétrios entre le gouverneur et l'évêque de Salonique, dressés côte à côte devant le mur crénelé de cette ville. Tandis que le martyr pose ses bras étendus sur les épaules des deux personnages, par le geste traditionnel de la protection, une inscription sous l'image, sans nommer des personnages et des événements précis, rappelle que saint Démétrios avait protégé Salonique contre les assauts des barbares.

Aussi, le groupe des trois défenseurs de la cité a la valeur d'un symbole de la dévotion qu'on vouait, à Salonique, à saint

Démétrios, et à ce titre il est comparable aux compositions symboliques de la plus ancienne iconographie des apôtres-martyrs de Rome. Mais, tandis que des images comme la *Traditio legis* proclamaient la suprématie de l'Église des deux apôtres et surtout de saint Pierre, la peinture de Salonique n'avait évidemment d'autre prétention que d'exprimer la faveur spéciale que saint Démétrios « philopolis » réservait à la ville qu'il affectionnait.

Une autre mosaïque des piliers[1] devant l'abside nous introduit dans l'iconographie votive la plus courante au *martyrium* de saint Démétrios, à en juger d'après les nombreuses peintures du collatéral Nord que nous examinerons plus loin. Le panneau du pilier qui s'en rapproche par le thème iconographique me paraît cependant un peu postérieur à ces ex-voto de la nef. Il suffira donc que j'y relève une immense figure frontale de Démétrios en orante qui se tient devant un édicule polygonal couronné d'un toit en pyramide (c'est le ciboire en argent qui se trouvait dans la basilique et où, selon la tradition, était enfermé le tombeau du martyr) et, plus à droite, sur un fond de paysage avec des arbres, un homme jeune vêtu d'un himation blanc, qui pose ses mains sur les épaules d'un garçonnet pour le présenter à saint Démétrios. Les deux personnages, sortis d'un édifice (leur maison ? ou l'entrée du sanctuaire ?), ont les mains recouvertes d'un pan de leur manteau. L'étude qui sera consacrée ci-après aux autres mosaïques votives, à Salonique, fera mieux apparaître la signification probable de cette image de piété.

La mosaïque la plus rapprochée du transept, sur le mur qui sépare les deux collatéraux gauches, figure saint Démétrios en orante devant une niche, aux murs de laquelle sont suspendues des draperies d'étoffe précieuse (pl. XXXI, 1 et fig. 141). Les rainures du coquillage traditionnel de la conque forment comme des rayons autour de sa tête nimbée. Cet aménagement du fond rappelle les portraits des consuls sur les diptyques du vi^e^ siècle[2]. La ressemblance augmente du fait que, sur la mosaïque, deux médaillons occupent les coins supérieurs du panneau et que le martyr lui-même

1. Uspenskij, *l. c.*, pl. XIII, c. Diehl, Le Tourneau et Saladin, *l. c.*, pl. XXXII, 2.
2. P. ex. diptyque d'Anastase (517) au Cabinet des Médailles : Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 30.

porte les vêtements d'un haut dignitaire. Les deux médaillons reposent sur une espèce d'entablement qui prolonge l'arc de la niche centrale ; ils renferment les portraits de deux saints, probablement d'autres martyrs de Salonique. Or, sur plusieurs diptyques consulaires, on retrouve des médaillons avec portraits (des empereurs) aux mêmes endroits exactement[1] ; quant au costume consulaire du martyr, il n'est point dû au hasard, car les plus anciens textes hagiographiques font de saint Démétrios un haut dignitaire de l'Empire, et plusieurs fidèles qui avaient été favorisés par des apparitions du martyr, déclarent l'avoir aperçu revêtu d'un costume consulaire[2]. Ces symboles du pouvoir terrestre se confondaient ainsi, dans la personne du martyr, avec les manifestations de sa puissance surhumaine, coïncidence qui facilitait la tâche des iconographes et qu'ils ne manquèrent pas de mettre en valeur. Aussi, c'est comme d'humbles porteurs de pétitions devant la porte du consul que trois dévots de saint Démétrios l'entourent sur la mosaïque : deux hommes et une femme ou un enfant, tous tendant les bras vers lui. Représentés à des niveaux différents, on les dirait suspendus en l'air, à côté du saint, comme si, pour mieux l'approcher, ces liliputiens devaient se laisser élever à la hauteur des coudes ou des épaules du bon géant.

Si l'inscription qui accompagne cette première image, reprenant une formule célèbre, demande à Dieu d'accepter les prières de ceux dont il connaît les noms[3], la légende qui se lisait au bas de la deuxième composition n'est plus lisible, à l'exception de quelques fragments de mots. Et malheureusement l'image elle-même, qui a été l'une des plus anciennes dans cette série, a été également détruite en grande partie.

1. *Ibid.*

2. Pour préciser l'apparence que s. Démétrios avait lors d'une vision, celui à qui il s'était montré miraculeusement montre un personnage qui portait la chlamyde consulaire : ἑνὸς τῶν παρεστώτων ὑπατιανῶν χλαμύδα (*Miracula s. Demetrii*, § 146 : Migne, *P. G.*, 116, 1313. Cf. *ibid.*, § 36, col. 1229 et 1232 où non seulement le saint apparaît à un malade, revêtu de la chlamyde, mais il lui rappelle un consul qui, sur l'ordre de l'empereur, distribue des gratifications au peuple ; il bénit les malades en posant la main sur eux et en leur opposant le signe de la croix, ὥς τινα ὕπατον παρὰ βασιλέως ἐξουσίαν λαβόντα.. Voy. aussi K. Acropolite, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας, éd. Papadopoulos-Kerameus, I, 1891, p. 167 (texte postérieur au xᵉ s.).

3. Uspenskij, *l. c.*, p. 20. Diehl, Le Tourneau et Saladin, *l. c.*, p. 95. *Ibid.* une autre inscription qui prouve qu'il s'agit de panneaux commandés par des personnes différentes et par conséquent indépendants les uns des autres.

Aux deux extrémités de la composition (pl. XLIX, 2 et fig. 141, 142), on aperçoit cependant, sous un ciel couvert de nuages multicolores, un paysage d'arbres et de bosquets au milieu desquels s'élèvent, à droite une fontaine aux eaux abondantes, et à gauche un édicule en forme de tholos à colonnes dressées sur un très haut soubassement. Entre ces deux morceaux d'un paysage hellénistique où ciel, plantes et architectures reproduisent des formules consacrées[1], on distingue un grand édifice de forme indéterminée (peut-être avec des arcades) et devant lui un groupe de personnages, dominés, ici encore, par une immense figure de saint Démétrios. A en juger d'après la moitié inférieure de sa figure, la seule qui soit conservée, le martyr s'y tenait debout et de face, mais non pas en orante. On voit presque entier son bras droit que le saint avance du côté gauche, soit pour accueillir un petit personnage qui devait se trouver de ce côté[2], soit pour présenter ou transmettre à Dieu, en répétant leur geste, les prières de la file de petits personnages qui se pressent à la droite du saint. Il s'agit sûrement d'une famille : en tête s'avance un jeune enfant qui, poussé par sa mère, fait à saint Démétrios l'offrande de deux colombes blanches ; un peu en arrière, le père fait le geste de la prière et porte peut-être, sur ses mains couvertes d'un pan de manteau, une autre offrande au saint ; enfin, deux autres femmes suivent à distance, vêtues comme la mère et portant les mêmes boucles d'oreille. C'est une des scènes les plus immédiates de toute l'imagerie du culte des martyrs dans l'antiquité : le mouvement de la mère, plein de sollicitude, le geste du garçonnet, raidi par l'émotion, respirent la vie, et le praticien ne se sent pas encore obligé, pour représenter plusieurs figures ou choses, de les aligner ou de les superposer en suivant des lignes droites : ses personnages osent masquer partiellement le voisin, et ils se tiennent

1. On peut admirer, sur cette œuvre du vᵉ, sinon du viᵉ siècle, la fidélité du praticien à cette tradition plusieurs fois séculaire, mais non pas, certes, comme on l'a fait, des représentations du tombeau authentique de saint Démétrios, avec l'atrium de la basilique qui l'abritait, avec sa fontaine, etc. : ce qu'on croyait être le tombeau du martyr se trouvait bien à l'intérieur de l'église, tandis que la fontaine de l'atrium était dans une cour bordée d'arcades, et ces deux considérations devraient suffire pour exclure tout rapprochement des architectures décoratives de ce paysage-type avec les éléments du sanctuaire de Salonique.

2. Je crois distinguer le bord garni de franges de son manteau, que je reconstitue en le rapprochant du costume du dévot, à gauche, sur le panneau précédent.

vraiment les uns derrière les autres, sans pour cela perdre le contact entre eux : car une perspective, un peu surhaussée mais réelle, ordonne encore cette peinture. La signification précise de la scène nous échappe peut-être. S'agit-il d'une prière collective de tous les membres d'une famille, à une occasion quelconque, prière renforcée par l'offrande d'une paire de pigeons ? Ou bien a-t-on voulu figurer une consécration de l'enfant au service du martyr, comme cette Claudia qui, vestale chrétienne, fut vouée par ses parents au *martyrium* romain de saint Laurent ? Comme le dit Prudence (*Peristeph.*, II, 521-528) :

Videmus inlustres domos	*Vittatus olim pontifex*
Sexu exutroque nobiles	*Adscitur in signum crucis*
Offerre votis pignora	*Aedemque Laurenti tuam*
Clarissimorum liberum.	*Vestalis intrat Claudia.*

L'hypothèse d'une scène de consécration pourrait être corroborée par le geste de la mère, qui semble inviter l'enfant à avancer dans la direction du martyr, et par celui du saint l'invitant à entrer dans son sanctuaire. On remarque aussi la ressemblance de cette scène avec les images de la Présentation de la Vierge au Temple de Jérusalem : c'est le même cortège, où l'enfant, la mère et le père, puis d'autres personnages, suivent dans le même ordre, et où la jeune Marie tient le même couple de colombes blanches, qu'on aperçoit dans les mains tendues du garçonnet sur la mosaïque de Salonique. Celle-ci est, d'ailleurs, contemporaine de l'exemple le plus ancien de la Présentation de la Vierge[1], et prouverait ainsi que l'image mariologique s'inspire d'une cérémonie courante dans les églises chrétiennes de Grèce. La Vierge a été simplement introduite dans le schéma d'une image qui figurait la consécration d'un enfant à un martyr, et l'image du sanctuaire, de ce *martyrium*, fut appelée à représenter le Saint-des-Saints du Temple juif, tandis que le Grand Prêtre prenait la place du saint ou de la sainte qui recevait l'enfant qu'on lui vouait. La mosaïque que nous étudions nous permet ainsi, en passant, de constater l'influence de l'iconographie du *martyrium* sur l'imagerie mariologique du moyen âge.

1. Relief sur l'une des colonnes du fameux ciboire de Saint-Marc de Venise, qu'il faut continuer à dater du VI[e] s. Dans l'art monumental où cette scène est courante à partir du XIII[e]-XIV[e] s., l'exemple le plus ancien est probablement celui d'une mosaïque de Daphni (Millet, *le Monastère de Daphni*, pl. XIX, 2).

Ajoutée postérieurement, et pour cette raison coincée entre deux groupes de médaillons (eux aussi d'époques différentes), l'image suivante est assez mal conservée (fig. 143). Dans le cadre d'une espèce de porte trop large flanquée de deux architectures plus basses (image de la basilique ?), on retrouve la très grande figure du martyr debout et de face, au centre de la composition. Il porte toujours son costume consulaire. Mais les bras ne sont pas conservés, et on ne saurait dire si saint Démétrios les levait en orante ou les tendait vers les deux femmes accompagnées d'une enfant qui se sont fait représenter auprès de lui. Les trois fidèles font le geste de la prière ; celle de droite se distingue par un dessin plus gai de son costume ; celle de gauche pousse devant elle une petite fille. Je crois distinguer, dans ses mains, deux cierges, qu'on retrouve chez le donateur d'une fresque votive contemporaine à Sainte-Marie-Antique[1], et que portent également les compagnes de Marie, dans certaines images de la Présentation au Temple.

Je passe sur le groupe des trois médaillons du VII[e] siècle qui renferment, de part et d'autre d'une image de saint Démétrios, les portraits de deux archevêques de Salonique (fig. 143 et 144). Ce groupe forme un ensemble dont l'unité est soulignée par un long *titulus* de la légende. Mais les portraits des deux dignitaires de l'église locale, à l'initiative desquels la basilique de saint Démétrios devait sans doute des travaux de reconstruction ou d'embellissement (peut-être avant et après l'incendie mentionné dans la légende), ne font qu'encadrer celui du martyr, et rien n'y a été tenté pour exprimer les rapports entre le martyr et ses dévots.

Je passe aussi, pour revenir à elle dans un instant, sur la scène suivante où saint Démétrios n'apparaît point, et, après une image tardive du Christ (?) (pl. XLIX, 1), j'arrive à une autre composition qui, si elle était mieux conservée, serait sans doute considérée comme la plus intéressante de la série (pl. XLIX, 1 et fig. 145). Je crois aussi qu'elle est une des plus anciennes. A gauche, saint Démétrios est assis de face, sur un banc au-dessus ou derrière lequel s'élevait une architecture, peut-être un ciboire. Plus haut encore, on croit reconnaître un voile suspendu au cadre du panneau. Une

1. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XXXV. Ces cierges portés par les dévots sont certainement « les cierges allumés au nom du saint » que mentionne la *Vita* de s. Syméon stylite. Voir ci-dessus, p. 84, note 1. Autres exemples : médaillon romain de s. Laurent et fresque à Commodille (pl. XLVII, 2).

jeune mère s'approche du martyr et lui tend son enfant qu'elle porte sur ses bras. Le saint pose la main droite sur l'épaule de l'enfant et lève l'autre pour la prière, en pliant le bras au coude, selon l'habitude. Les doigts de cette deuxième main (main gauche) du martyr rencontrent ceux d'un personnage presque entièrement détruit qui, figuré à mi-corps, dans un médaillon, au-dessus et à droite du saint, avance son bras dans sa direction, en le sortant du cadre du médaillon. Encore plus à droite se tient debout une femme nimbée enveloppée dans un maphorium : c'est certainement la Vierge Marie. Comme saint Démétrios, elle lève son bras gauche pour la prière, en le pliant au coude. Mais son regard suit le mouvement de sa main droite, qu'elle avance un peu timidement dans la direction du martyr et du personnage dans le médaillon. Ce dernier ne pouvait figurer que le Christ, car seule cette identification expliquerait tous les gestes des autres personnages : en posant sa main sur l'épaule de l'enfant, le martyr le bénit ou le guérit ; mais, opérant en intermédiaire, il puise sa force en s'adressant au Christ, et celui-ci la lui transmet en touchant de sa main la main tendue du saint. Quant à la Vierge, elle intervient de son côté auprès de Jésus et soutient la prière du martyr : c'est pourquoi, tout en levant une main, elle semble de l'autre montrer au Christ le groupe du saint et de la mère avec son enfant. Je ne connais qu'un exemple, dans l'art byzantin, où la transmission de forces morales soit représentée d'une façon aussi explicite : sur une miniature du XIIe siècle de la Vaticane (Urbin 2)[1], les personnifications de deux vertus soufflent aux oreilles du Christ les catégories morales qu'elles représentent, tandis que le Christ les transmet à deux empereurs Comnènes figurés au-dessous de lui et sur les têtes desquels il pose des couronnes. En passant par le corps du Christ, depuis les oreilles jusqu'aux bouts de ses doigts, puis par les couronnes, les vertus pénètrent dans les empereurs. La mosaïque que j'examine offre un circuit analogue : bras et main du Christ — de la main gauche du martyr à la main droite — enfant ; le mouvement parallèle de la Vierge souligne sa courbe.

L'intérêt principal de cette mosaïque est dans cette façon d'imaginer la voie suivie par la grâce divine, lorsqu'on l'obtient en s'adressant au martyr. Le schéma iconographique illustre admirablement les idées généralement reçues à ce

1. GRABAR, *L'empereur*, p. 119-120, pl. XXIV, 2.

sujet, à l'époque ancienne : c'est au martyr du *Christ* que s'adresse la mère en lui présentant l'enfant, et c'est le *Christ* qui, *par* le martyr, exauce sa prière. Plus inattendu est le rôle de la Vierge, qui, sans s'interposer entre le saint et Dieu, appuie la demande du martyr. Mais dans le sanctuaire de saint Démétrios, on le verra, la Vierge faisait l'objet d'un culte important ; en s'adressant à elle, on y avait conscience de porter la pétition à une instance hiérarchiquement supérieure[1].

Il ne me reste qu'à mentionner une dernière image de saint Démétrios entouré de ses fidèles, toujours sur le même mur, mais séparée de la précédente par une grande composition consacrée à la Vierge que nous verrons dans un instant. Cette ultime image du saint patron de la basilique est aussi, je crois, la moins ancienne dans le *martyrium* (pl. XLVIII, 1). L'examen technique prouve qu'elle a été ajoutée, et la facture et le style de l'œuvre dénoncent un travail postérieur au VIe siècle, qui est la date probable de la mosaïque voisine, avec la Vierge. D'autre part, la peinture est sûrement antérieure aux Iconoclastes. Il est donc raisonnable de l'attribuer à la période qui va de 600 à 720 environ. Une fois de plus, le mosaïste y figure saint Démétrios en orante, debout et de face, dans son costume consulaire : reproduction évidente du même portrait-modèle qui servit aux autres mosaïstes de cette église. Le fond est plus négligé que dans les panneaux plus anciens : je ne distingue que quelques contours, irréguliers, d'une espèce de porte monumentale, et beaucoup de perles décoratives, pour donner plus d'éclat à cette architecture sommaire. Comme les autres, cette mosaïque avait été commandée par un particulier. Son portrait, à droite du saint, nous le montre, minuscule, tendant vers le saint ses deux bras recouverts d'un pan de son long manteau. La mode des cheveux courts et du visage glabre a fait place à celle de la barbe allongée et des cheveux longs. Le donateur a en commun l'une et les autres avec un saint qui occupe un médaillon au-dessus de lui. Est-ce un témoignage indirect

1. Je ne saurai dire pourquoi la Vierge semble prier devant un sarcophage, si l'objet qu'on y distingue figure effectivement un sarcophage. S'il en était ainsi, on pourrait supposer la Vierge devant le tombeau de saint Démétrios, et cela permettrait d'introduire la figure de Marie et son intervention dans le cadre du *martyrium* du saint patron de Salonique. Mais, je le répète, tout ce qui concerne la partie droite de la mosaïque, si mal conservée, est purement hypothétique.

sur les progrès de l'hellénisation de la société byzantine au VIIe siècle depuis Héraclius ? Le recul d'une mode latine est évident, en tout cas : les cheveux courts et les mentons rasés disparaissent, en même temps que le latin officiel abandonne les chancelleries de Constantinople.

Revenons maintenant aux deux panneaux avec la Vierge, intercalés entre les grandes images de saint Démétrios. Nous y retrouverons le fidèle mis en présence du saint. Cette fois, c'est la Vierge. Sur le premier panneau (fig. 144) encadrée par deux anges symétriques, la Vierge se tient debout, la tête tournée vers le spectateur, mais en levant les bras en prière du côté droit, c'est-à-dire vers l'autel. La présence d'un portrait de saint Démétrios, du même côté, ne doit pas faire croire que la prière de Marie lui est adressée. Ce portrait du saint, dans un médaillon, nous l'avons vu, est postérieur à la plupart des panneaux du même mur. En outre, la deuxième composition avec la Mère de Dieu nous montrera que, dans l'idée des mosaïstes, la hiérarchie normale qui met la Vierge au-dessus des martyrs, ne pourrait être renversée. Tandis que Marie lève les bras vers l'autel de Dieu, c'est elle qui reçoit les prières d'une famille de donateurs composée d'un père (à droite) et d'une mère avec un enfant sur ses bras (à gauche de Marie). La photographie ne permet pas de dire si le chef de famille tend simplement ses bras couverts du manteau vers Marie ou s'il lui apporte une offrande. C'est son enfant que la mère tend vers la Théotokos, comme d'autres mères poussaient les leurs vers saint Démétrios, sur les mosaïques que nous venons de voir. On remarquera ce mouvement de la mère qui, au lieu de tenir simplement son enfant, l'avance vers Marie, pour le lui présenter : tel sera aussi la signification d'un geste analogue chez la Vierge elle-même, lorsqu'elle portera son propre enfant. Elle le tiendra souvent de manière à la présenter à l'adoration et aux acclamations des fidèles. Ces images figureront ainsi une théophanie[1]. Quant au panneau qui nous occupe, le sens en est évident : recevant les prières des dévots, la Vierge les transmet au Christ[2].

1. Voy. *infra*, les pages consacrées à l'Adoration des Mages et à la Vierge présentant à l'adoration des fidèles un *clipeus* avec l'image du Christ enfant (Baouit, etc.).

2. Je ne sais si l'édicule, à gauche, appartient à la composition avec la Vierge. Cela me paraît possible. Un petit édifice avec fronton et deux colonnes, le tout orné de perles, est souvent employé comme « hiéroglyphe » d'église. La lampe

Le deuxième panneau avec la Vierge (pl. XLVIII, 2) est d'une allure plus grandiose. C'est, transportée sur un mur latéral par la volonté d'un donateur, la composition normale des absides. Au milieu, la Théotokos trône de face, en tenant l'Enfant devant elle, selon la formule que je viens d'évoquer. Deux anges, inclinés vers le trône, montent la garde auprès d'elle. Comme les ἔκδικοι ou *defensores* des processions religieuses à Byzance, ils sont représentés avec l'attribut de leur fonction, μετὰ τὰς ἑαυτῶν βακτηρίας[1]. Les autres personnages du panneau encadrent cette vision de majesté céleste. D'abord, saint Démétrios et un saint anonyme, représentés en pied mais à une échelle réduite (c'est en quoi cette mosaïque diffère des images semblables[2] des églises d'Italie où les saints ont toujours la même taille que le Christ et la Vierge). Saint Démétrios présente à la Vierge et au divin Enfant le donateur qui s'approche, les deux mains tendues sous un pan de son manteau. Du côté opposé, le saint anonyme symétrique semble intervenir, lui aussi, en faveur de ce personnage. Mais ne pouvant, de loin, faire le geste de la protection, comme saint Démétrios, il se met en orante, autre formule iconographique de l'intercession. Nous ignorons le nom de ce martyr, qui porte le même vêtement consulaire que saint Démétrios. Mais il s'agit d'un saint qui a reçu un culte particulier dans la basilique de celui-ci, conjointement au grand patron de Salonique. A preuve, à côté de ce portrait-ci, une autre mosaïque, nettement postérieure et fixée près de l'abside, où on le retrouve côte à côte avec une Vierge en attitude de prière[3]. Dans les deux cas, les traits de sa physionomie, la barbe, le costume et même l'attitude (en orante)

suspendue entre les deux colonnes confirme cette identification. Mais de quel sanctuaire s'agit-il ? Du *martyrium* de saint Démétrios ? Cela me semble exclu. Alors, du « temple de Jérusalem » où se tient la Vierge ? Cette hypothèse, plus conforme à l'iconographie de la Vierge, me paraît mieux fondée.

1. Sur ces officiers de la police d'Église : BÉLAEV, *Byzantina*, II, p. 165, note 1.

2. Je pense aux « Saintes Conversations » qui réunissent des groupes de saints autour d'une Vierge trônant. La mosaïque de Saint-Démétrios annonce ce type d'image.

3. Pour être complet, n'oublions pas une autre mosaïque, sur l'un des piliers devant l'abside de Saint-Démétrios. Un panneau votif spécial y est consacré au grand martyr de Resafa, saint Serge (pl. XXX, 1) qui, lui également, a donc reçu un culte dans le *martyrium* de Démétrios. Comme nous l'avons fait observer plus haut (p. 26), cette image suit un type iconographique déterminé et reproduit par conséquent un portrait original du saint, probablement celui de son *martyrium* de Resafa, en Mésopotamie du Nord.

sont identiques. Ce qui prouve, évidemment, que les deux images s'inspirent d'un prototype commun, probablement d'un portrait initial du martyr placé dans son propre sanctuaire. Quant au geste de protection de saint Démétrios, sur notre panneau, nous savons déjà qu'il est surtout fréquent dans les images de majesté, à Rome et en Italie. L'exemple de Salonique nous invite-t-il à étendre à tout l'art chrétien de l'époque ce thème iconographique[1], ou bien faut-il y reconnaître une influence de l'art italique, de celui de Ravenne en particulier ? Je ne saurais le dire. Mais je rappelle la parenté certaine qui existe entre deux autres monuments de Ravenne et de Salonique : les mosaïques du mausolée de Galla Placidia et celles de l'oratoire Hosios David que, plus haut, nous avons essayé d'identifier comme un *martyrium* du prophète Zacharie[2].

Le même panneau de la Vierge est complétée par deux groupes de médaillons quasi symétriques : deux à gauche, trois à droite. Ces médaillons, à coup sûr, font partie de l'ensemble. On voit, en effet, dans chacun des deux groupes, en partant du milieu, d'abord un personnage barbu légèrement tourné vers la Vierge, puis une (à gauche) et deux femmes (à droite), vues de face. Tous ces personnages sont nimbés. Ce sont donc des saints et des saintes. Les noms de deux des trois femmes, Matrone et Pélagie, qu'on lit au-dessus de leurs épaules, montrent qu'il s'agit de martyres, et probablement de saintes locales. Matrone en tout cas est une martyre de Salonique[3], et c'est pourquoi sans doute un fidèle s'est fait représenter, en attitude de prière devant son médaillon : formule iconographique nouvelle d'ex-voto au martyr. Quant aux deux hommes barbus, aux traits semblables, vêtus d'une tunique et d'un manteau et tournés symétriquement vers la Vierge, ce sont presque sûrement les apôtres saint Pierre et saint Paul. La tonsure que porte le personnage à droite le désigne comme saint Pierre, et ce détail corrobore

1. Nous avons signalé déjà, p. 62, note 2, que la mosaïque absidiale de Saint-Serge à Gaza (VIe s.) offrait un autre exemple grec de ce type.

2. Comparez les têtes du Christ jeune à Hosios David (pl. XL, 1) et du Christ-Bon Pasteur au mausolée de Galla Placidia (pl. XXXVI, 2). Une meilleure photographie du Christ de Salonique : Xyngopoulos, dans Ἀρχ. Δελτ., 1929, p. 162, fig. 22 et pl. 6. L'auteur de cette étude fait le même rapprochement (p. 163). Comme lui, je date cette mosaïque du Ve et non pas du VIe s.

3. Delehaye, *Origines*, p. 265-266. Les *Miracula* de s. Démétrios signalent une basilique de cette sainte, aux portes de Salonique (*ibid.*).

l'hypothèse d'une influence de l'iconographie romaine ou italique[1]. On se rappelle que, jusqu'au milieu du IXe siècle, l'Église de l'Illyricum et de sa capitale administrative, Salonique, étaient sous la juridiction des papes de Rome. Quoi qu'il en soit d'ailleurs, voici, dans le *martyrium* de saint Démétrios, une composition suggestive. Tout d'abord, c'est une démonstration flagrante de l'importance prise dès le VIe siècle par le culte et l'iconographie de la Vierge en Mère de Dieu et Souveraine. Le saint du lieu, le patron attitré de Salonique, saint Démétrios, ne prend rang qu'à son flanc, à sa droite, et n'occupe pas la place centrale dans une image qui fut pourtant commandée par un dévot de ce saint (sur la même mosaïque il se met sous la protection directe du martyr). On constate aussi que, pour ce donateur, un autre martyr encore, le saint barbu, était un protecteur important, puisqu'il le fait intervenir directement en sa faveur et que, par conséquent, il l'avait invoqué tout de suite après saint Démétrios. Enfin, ce fidèle n'oublia pas de faire appel aux apôtres Pierre et Paul et à trois martyres. Mais, à en juger d'après l'iconographie, il a dû se borner, en les nommant, à des formules plus générales. Je ne sais évidemment pas si jamais il a existé une prière concrète qu'on aurait voulu illustrer par cette mosaïque[2]. Les fresques des catacombes et surtout les décorations des chapelles coptes qu'on étudiera plus loin rendent cette hypothèse parfaitement vraisemblable. Mais, en admettant même qu'il n'y ait pas eu d'invocation déterminée qui faisait pendant à la mosaïque, celle-ci nous apporte un témoignage équivalent de la piété aux saints et martyrs, et son langage est aussi précis et peut-être plus éloquent que celui des paroles d'une invocation. Pour l'étude

1. Il existe d'ailleurs d'autres images grecques de s. Pierre tonsuré, sans qu'il y ait lieu de penser à une influence romaine. P. ex. dans un manuscrit du IXe s. qui semble provenir de Palestine ou de Syrie : Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne* (Ambr. 49-50), pl. XXXIX, 1 et 3, XLIX, 1. Un opuscule attribué à s. Cyrille de Jérusalem (Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυσταγωγική, § 10, éd. Krasnoselcev, dans *Lětopis' istor.-filolog. Obščestva pri Imp. Novoros. Univ.*, IV, *Vizant. Otdělenie*, II, Odessa, 1894, p. 242) fait remonter à s. Pierre (τοῦ ἀποστόλου κορυφαίου) le [illegible] στέφανος des prêtres. *Idem*, dans Ps.-Sophronios de Jérusalem (*ibid.*, p. 294). La tradition de la tonsure de s. Pierre avait été donc reçue, en Orient depuis une époque très ancienne.

2. Un graffite relevé sur un mur entre les deux collatéraux Nord présente une invocation à la Vierge, à s. Démétrios et à s. Théodore (dans cet ordre) : Sotiriou, dans Ἀρχ. Δελτ., 1918, p. 31 et fig. 42.

du culte qui a pu être rendu, dans un *martyrium*, au saint du lieu et à d'autres martyrs et saints et à la Vierge, la série des mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique, nous apporte ainsi des documents d'une ampleur et d'une fraîcheur incomparables.

Aucun autre *martyrium* antique n'a conservé ses peintures en Orient chrétien. Mais, au Forum Romanum, les ruines du grand sanctuaire qu'a été la diaconie de Sainte-Marie-Antique offrent des ensembles de fresques aussi précieuses que les mosaïques de Saint-Démétrios. L'église du Forum[1] avait été toujours dédiée à la Vierge, et rien ne fait supposer qu'une relique quelconque l'ait jamais assimilée aux *martyria* de la Théotokos. Ce n'est donc pas à ce titre que nous évoquons ici le célèbre sanctuaire romain que plusieurs papes, depuis le VIe siècle, entourèrent d'une sollicitude particulière. Quoique dédiée à la Vierge, la diaconie, longtemps desservie par des moines grecs, servait de cadre à plusieurs cultes subsidiaires, parmi lesquels la vénération des martyrs tenait une grande place ; et les peintures murales reflètent admirablement cet état de choses.

Ainsi, la chapelle principale, noyau de l'église de Sainte-Marie-Antique, avait reçu, sous Jean VII (705-707), une décoration complète, et, sous Paul Ier (757-767) ou Nicolas Ier (858-867), les murs des nefs furent couverts d'un autre cycle de fresques, qui formait également un ensemble considérable et cohérent. Nous laisserons provisoirement de côté ces deux séries de peintures, pour les examiner dans un chapitre ultérieur consacré aux cycles christologiques. Mais à Sainte-Marie-Antique, ces décorations systématiques, développées selon un plan prémédité et savant, n'embrassaient point toutes les peintures. La chapelle Nord, qui voisine avec le sanctuaire dédié à la Vierge, formait un lieu de culte spécial. C'était un *martyrium* des martyrs égyptiens Cirycus et Julitte, et les peintures qui la décoraient en témoignent. Œuvre d'un *dispensator* de Sainte-Marie-Antique, le primicier Théodote, ce décor comprend, au milieu du mur de fond, un

1. Sur ce sanctuaire et ses fresques, voy. surtout W. DE GRUNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911 (planches et description). Les aquarelles d'après les fresques, dans WILPERT, *Mosaiken u. Malereien*, II, sont peut-être meilleures que chez Grüneisen, mais à quelques observations près, l'étude des peintures, par cet auteur, a peu de valeur scientifique. Cf. R. VAN MARLE, *La peinture romaine au moyen âge... du VIe à la fin du XIIIe s.*, Strasbourg, 1921, voy. Index s. v. Marie-Antique.

grand Crucifiement, image principale, et, au-dessous, une première composition votive (pl. XLIV, 3). Conçue comme la mosaïque de la Vierge trônant à Saint-Démétrios, elle réunit également autour d'une Marie-Reine avec son enfant les saints du lieu, Cirycus et Julitte (auxquels les peintres romains ajoutèrent les princes des apôtres), et les donateurs, Théodote et le pape Zacharie (741-752). Et, comme à Salonique, ceux-ci s'adressent aux deux martyrs, qui se chargent de transmettre leurs prières à Marie et au Christ qu'elle tient sur ses genoux. Le rôle d'intercesseurs attribué aux martyrs est indiqué par leur emplacement, entre la Vierge et les donateurs, et saint Cirycus, en outre, est représenté dans l'attitude de l'orante.

Dans la même chapelle, les murs latéraux sont occupés par une série d'images historiques qui relatent les souffrances et le martyre des deux saints de Canope, et cet ensemble de fresques, qui datent du VIIIe siècle, offre l'exemple conservé le plus ancien de peintures « historiques » de ce genre dans un *martyrium*[1]. Mais, plus encore que ces images narratives, deux autres panneaux de la chapelle reflètent la dévotion à saint Cirycus et à sa mère : ce sont encore des images votives, indépendantes du cycle historique et où Théodote, une fois seul, avec deux cierges dans une main, une autre fois accompagné de sa famille, s'est fait représenté en prière devant les martyrs[2]. Le primiciaire byzantin a dû leur faire l'offrande d'une image votive spéciale, chaque fois qu'il a eu à demander leur intercession en sa faveur.

Tandis que le *martyrium* des saints Cirycus et Julitte rejoignait le sanctuaire de Sainte-Marie-Antique du côté Nord, une chapelle symétrique, quoique un peu plus petite, y était adossée du côté Sud. Elle aussi fut dédiée à des martyrs, à saint Étienne ou aux saints Anargyres, et toutes les fresques qu'on a pu y relever leur étaient consacrées. Toutefois, les fragments conservés n'offrent que des portraits de ces martyrs, pour la plupart Grecs et Orientaux, alignés le long des murs[3], et nulle part on n'y voit de fidèle mis en contact avec les saints. Il est probable cependant que les fresques de cette chapelle, comme celles du *martyrium*

1. Cf. *supra*, p. 73.
2. GRÜNEISEN, *l. c.*, pl. XXXV et fig. 96.
3. *Ibid.*, p. 163 et suiv. On y trouve les images des saints : Étienne (milieu), Cosme et Damien, Abbacyr, Procope, Barcha, Dométe, Pantaléimon.

symétrique, ont eu un caractère votif, et on peut l'affirmer, en tout cas, à propos d'une série de panneaux, indépendants les uns des autres, qui garnissent le bas des murs dans toutes les parties de la vaste église de Sainte-Marie-Antique. Quelques-unes de ces fresques occupent des niches, très nombreuses dans tous les murs de cet édifice, d'autres recouvrent les parapets de la *scuola cantorum*, d'autres encore tapissent les colonnes et les piliers de la nef, ou une partie quelconque des murs du sanctuaire, des collatéraux et de l'atrium. Car cet usage d'offrir à la Vierge, à un seul ou à plusieurs saints une image monumentale a dû se généraliser à un tel point, entre le VIe et le Xe siècle, que ces *ex-voto* envahirent toutes les parties de la diaconie. Les sujets de ces images dépendaient des dévotions particulières des donateurs : les uns faisaient l'hommage de sa représentation à la Vierge, d'autres à tel groupe de trois martyrs militaires, d'autres (des femmes sûrement) aux trois mères Marie, Anne et Élisabeth, figurées avec leurs enfants respectifs sur les bras ; il y en a qui firent représenter saint Démétrios ou saint Serge ou saint Abbacyr[1], et il est probable que, dans bien des cas, le choix du martyr de l'ex-voto dépendait du lieu d'origine du donateur. L'abondance des saints orientaux parlerait ainsi en faveur d'une participation importante de Grecs et de Levantins à ces entreprises picturales, qui, réalisées à Rome, reflètent cependant un usage des chrétiens orientaux. Une chapelle entière, dédiée aux Quarante Martyrs de Sébaste et fixée à l'entrée de Sainte-Marie-Antique, ne fait que souligner cet état de choses. Les fresques qui la décorent suivent d'ailleurs des modèles d'iconographie grecque, notamment en ce qui concerne l'image principale des Quarante Martyrs, représentés, conformément à la tradition des *martyria*, les uns à côté des autres et en attitude d'orantes, dans la niche de l'abside[2]. Offrandes de fidèles aux ressources limitées, ces ex-voto n'offrent que rarement les portraits des donateurs (un panneau votif du pape Hadrien Ier fait naturellement exception à cette règle)[3]. Il est permis néanmoins de ranger toutes ces fresques parmi les images de l'intercession des martyrs ou de la Vierge, en faveur des hommes, et de les ramener au type iconographique qui nous

1. *Ibid.*, fig. 68, 84. Cf. fig. 75, 76, 85, 99 ; pl. XXVIIII, XXIX, XX.
2. WILPERT, *l. c.*
3. GRÜNEISEN, *l. c.*, fig. 69, p. 93-94.

occupe en ce moment. En dehors du *Martyrium* de Saint-Démétrios, aucun sanctuaire ne nous fait sentir mieux que Sainte-Marie-Antique le lien immédiat qui rattachait, à cette époque, les images fixées au petit bonheur sur les murs d'un sanctuaire à la dévotion aux différents saints de la chrétienté.

D'autres exemples de peintures votives romaines, entre le VIe et le VIIIe siècle, adoptent la même iconographie, mais en en simplifiant les données. J'ai déjà mentionné la célèbre fresque de Commodille[1] que la pieuse veuve Turtura dédia, au VIe siècle, à la Vierge et aux martyrs Félix et Adauctus (pl. XLVII, 2). Sur cette image, la Vierge trônant présente toujours son Fils divin, les deux martyrs debout et de face remplaçant les anges ou les apôtres, de part et d'autre de son siège couvert de perles et de pierres. La donatrice approche de gauche en présentant, posés sur un linge blanc, deux cierges, et c'est le martyr Adauctus qui se charge du soin de l'introduire auprès du trône céleste. Reprenant le geste de saint Démétrios qui introduit le donateur anonyme de la mosaïque de Salonique, Adauctus pose en effet sa main sur son épaule droite. Et l'on se rend compte ainsi que, dans ces deux cas, comme dans bien d'autres du même genre, les iconographes renouvellent au profit des donateurs, simples mortels, le geste que par ailleurs ils attribuent aux anges et aux apôtres introduisant les martyrs eux-mêmes dans la demeure céleste du Seigneur : en passant de l'une à l'autre de ces catégories d'images, on voit seulement le martyr changer de rôle et, d'introduit, devenir lui-même introducteur. Et rien ne montre plus éloquemment le caractère systématique de cette iconographie et le principe hiérarchique appliqué aux rapports entre Dieu, les martyrs et les hommes. L'iconographie a su d'une façon simple, mais convaincante, marquer la position du martyr, intermédiaire attitré entre l'un et les autres.

Je nommerai, enfin, en laissant de côté maintes autres fresques votives du VIe au Xe siècle, disséminées dans les églises de Rome[2], l'exemple du portrait du pape Jean VII figuré à genoux auprès d'une Vierge orante, dans un oratoire de la basilique Vaticane[3]. La chapelle que ce pape avait

1. MARUCCHI, dans *Nuovo Bulletino*, X, pl. VI. WILPERT, *l. c.*, pl. 136.
2. Ce sont les ex-voto de ce genre qui, à cette époque, résument l'effort pictural, dans les églises et les oratoires cimetériaux de Rome. Cf. VAN MARLE, *l. c.*, chap. II-IV, p. 23 et suiv., 45 et suiv., 67 et suiv.
3. Chapelle de la Vierge ou *del Presepio* ou *ad Praesepe*. Reproductions de ses mosaïques qui comprennent le panneau votif, dans VAN BERCHEM et

dédiée à la Vierge conservait une relique de la crèche ; c'était donc un *martyrium* au même titre que l'église de la Nativité de Bethléem. Mais le culte de toute relique, nous le savons, même s'il s'agissait d'un objet matériel comme la crèche, s'adressait toujours à un saint personnage ; aussi, c'est la Mère de Dieu qui — le nom de l'oratoire le dit déjà — était la sainte patronne de la chapelle. Et c'est pourquoi, tandis que des scènes historiques y célébraient les théophanies du Christ[1], c'est la Vierge-Reine qui occupait le mur du fond de l'oratoire. Et, tout comme dans les *martyria*, son image monumentale représentée seule sur le panneau central de la décoration lui attribuait le geste de l'orante. Or, c'est auprès de cette Vierge orante que le pape s'est fait représenter, à genoux et profondément incliné, et la signification de ce rapprochement de l'orante et du fondateur est exactement la même qu'ailleurs dans les compositions votives des *martyria* : la Vierge reçoit les prières du pape et les transmet, en y joignant les siennes.

Clouzot, *l. c.*, fig. 266-278. C'est sans raison que les auteurs de cet ouvrage (p. 216-217) mettent en doute l'attribution de l'ensemble de ces mosaïques au temps de Jean VII (705-707).

1. Sur ces images, voy. *infra*, chap. IV.

CHAPITRE III

EMPLACEMENT DES IMAGES DES SAINTS DANS LES MARTYRIA

Les images qui interprétaient le thème iconographique du martyr se profilaient sur les voûtes et les murs des *martyria*. Mais y avait-il un système dans leur distribution, et les emplacements qu'on leur réservait dans ces sanctuaires étaient-ils fixés par une tradition ? Nous sommes loin d'une réponse satisfaisante et définitive à ces questions, faute d'un nombre assez grand de témoignages archéologiques.

Dans les pages qui suivront, nous enregistrerons simplement les quelques faits acquis et nous y joindrons un certain nombre de considérations sur l'emplacement des images des saints dans les sanctuaires archaïques.

1. Abside

On se souvient que l'image du martyr la plus typique, à l'époque ancienne, le montrait debout et de face dans l'attitude de l'orante. Les plus anciennes figurations de ce genre remontent au IVe siècle, et nous avons pu montrer qu'elles se rattachaient à la tradition du portrait funéraire paléochrétien tel que nous le connaissons d'après les peintures des catacombes. Il est à présumer que les premiers portraits des martyrs en orante, comme d'autres portraits funéraires, étaient fixés dans le voisinage immédiat de leurs tombeaux, et c'est à cet usage antique que nous devons probablement la fréquence des images du martyr-orante installées dans le creux d'une niche et notamment de la niche absidiale.

C'est dans l'abside du chœur, en effet, et en son milieu qu'apparaissent les portraits des saints titulaires de l'église

de Saint-Apollinaire in Classe (pl. XLI, 1), de l'oratoire Sainte-Félicité dans la catacombe Massimo (pl. XIX, 1), de la chapelle d'Abou-Girgeh près d'Alexandrie (pl. LX, 3). Agnellus nous certifie qu'une image analogue de saint Pierre Chrysologue occupait l'abside de l'église Saint-Jean élevée à Ravenne par Galla Placidia[1]. C'est le même emplacement qui est réservé à une représentation de sainte Agnès, sur la mosaïque de l'abside de son *martyrium* aux portes de Rome[2]. Enfin, le témoignage d'une mosaïque célèbre de Saint-Georges de Salonique nous laisse supposer le choix du même emplacement pour les portraits d'une série d'autres martyrs (pl. XXXIII, 1 et 2 ; XXIX, 1 ; XXX, 2). En effet, l'auteur de cette peinture qui comprend huit panneaux semblables, nous montre sur chacun d'eux des martyrs en prière devant le chevet d'une église, avec une niche profonde creusée en son milieu. Ces saints se profilent ainsi sur le fond de l'abside qui, dans leurs *martyria* respectifs, a dû recevoir leurs effigies en orante. Une niche analogue se creuse derrière quelques-unes des plus anciennes images de saint Démétrios (par exemple pl. XXXI, 1) qui pourraient bien remonter au prototype initial de cette iconographie, une mosaïque dans l'abside (aujourd'hui détruite) du grand *martyrium* de Salonique. Certaines images de saint Ménas (pl. XXXI, 3) parleraient en faveur d'un modèle semblable. Et rien ne me paraît plus probable que l'hypothèse de portraits monumentaux analogues, dans les *martyria* de tous les saints qui, dans l'antiquité, ont été représentés dans l'attitude de l'Orante, tels par exemple saint Phocas[3] ou les saints Cosme

1. *Lib. Pontif. Eccl. Rav.* : MIGNE, *P. L.*, 106, col. 516. Sur cette mosaïque, la prière du saint a été rattachée à la célébration de l'eucharistie (on voyait, à côté du saint, une hostie posée sur l'autel). Cette interprétation vaut peut-être plus ou moins pour beaucoup, sinon pour toutes les images des martyrs dans l'abside : fixées derrière l'autel, elles pouvaient rappeler le rôle d'intercesseur qu'on attend du saint lorsqu'on célèbre une messe devant un autel qui lui est consacré.

2. Dans l'état actuel de la mosaïque, sainte Agnès n'est pas représentée en orante, mais la mosaïque du VIIe siècle a pu subir des restaurations, et l'image de l'abside du IVe a pu présenter la martyre en attitude de prière. On se souvient que la façade de l'autel du IVe siècle, dans la même église-*martyrium*, est décorée d'une orante qui semble figurer sainte Agnès (pl. XXXII, 2). — Cf. au Cimitero Maggiore, via Nomentana, sur une fresque découverte en 1930, une martyre (s. Emerenziana ?) et à ses pieds deux fidèles prosternés : JOSI, dans *Riv. arch. crist.*, X, 1933, p. 7-16.

3. Médaille en terre prov. de Chersonèse : V. V. LATYŠEV, dans *Materialy po archeol. Rossii*, n° 23, 1899, p. 30-34. fig. p. 30. Cf. *Acta SS*, juillet III (14 juillet).

et Damien[1]. En plein moyen âge, les miniatures constantinopolitaines du Ménologe de Basile II gardent peut-être le souvenir de ces orantes d'abside : on y voit, en effet, beaucoup de martyrs, hommes et femmes, les deux bras levés symétriquement pour la prière et dressés devant une architecture symétrique qui s'approfondit vers le milieu[2]. Il faudrait supposer par conséquent que l'idée de représenter le martyr en orante dans l'abside était bien banale, dans l'antiquité, et il n'est pas difficile d'en deviner la cause.

Rien n'était plus conforme aux habitudes des artistes de l'époque impériale que de fixer l'effigie portraitique dans une niche, et les mausolées de la basse époque en particulier faisaient le plus large emploi de ce motif. Certes, ces effigies dans les niches étaient normalement des œuvres de la statuaire, mais nous avons la certitude qu'on les imitait parfois en peinture, en reproduisant alors en plus de la figure tantôt le soubassement sur lequel se dressait la statue imitée (Mérida)[3], tantôt le cadre de la niche dans laquelle elle était fixée (Tarragone)[4]. Le dernier exemple est particulièrement

1. SCHLUMBERGER, *Sigillographie byz.*, p. 58, n° 15. V. aussi s. Janvier en orante, entouré de deux candélabres et de fidèles, sur une fresque de la catacombe de Naples qui porte son nom : GARRUCCI, *Storia*, pl. 102, 2. Il est probable que l'image initiale de s. Euphémie, dans son *martyrium* de Chalcédoine, la figurait également en orante ; c'est ce qu'on pourrait déduire de l'iconographie d'une mosaïque aujourd'hui détruite, à l'église Sainte-Euphémie de Rome, au Viminal : dessin de Ciampini, dans GARRUCCI, *l. c.*, pl. 275, 4. Cette mosaïque remontait au règne du pape Serge, 687-701. Comparer les deux serpents qui flanquent la sainte aux deux chameaux de saint Ménas et aux fauves de sainte Thècle, sur leurs images courantes (pl. LXIII, 7 et 8). En Transcaucasie, la plus ancienne image de la sainte nationale des Géorgiens, sainte Nina ; la figure en orante (chapiteau du Xe s. à Oškì) ; cette iconographie s'y maintient jusqu'au XVIe s. : AMIRANAŠVILI, dans *Mélanges Uspenskij*, II, 1, 1932, p. 113, n. 1.

2. *Il Menologio di Basilio* II, pl. 29, 40, 63, 64, 96, etc. Même attitude pour de nombreux confesseurs. Les huit panneaux de la coupole, à Saint-Georges-de-Salonique, offrent une première version d'un « martyrologe illustré », dont le Ménologe de Basile II présente une interprétation ultérieure. On sait que les miniatures de ce manuscrit de la fin du Xe siècle, tout comme les brèves notices biographiques des saints qu'elles accompagnent, avaient pour source des images et des textes composés aux lieux mêmes du culte de chacun de ces saints (pour l'architecture, v. *supra*, t. I, p. 81, 89). Quelques-unes des miniatures des martyrs-orantes pouvaient ainsi reproduire des peintures monumentales du IVe, Ve ou VIe siècle.

3. José Ramón MÉLIDA, *Excavaciones de Mérida, Una casa-basilica romano-cristiana*, dans *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, Madrid, 1917.

4. CABROL, *Dict.*, s. v. *Afrique (archéologie d')*, col. 715 et s., fig. 152 et s. (bibl.). *Atti del III Congresso internaz. di arch. crist.*, p. 271, fig. 11.

intéressant, car il apporte un spécimen certain de portrait funéraire peint imaginé dans une niche. Or il se trouve sur une dalle sépulcrale chrétienne et appartient à cette série de mosaïques tombales qui sont contemporaines des premières images monumentales des martyrs. Ces dernières, lorsqu'elles étaient peintes dans une niche du *martyrium* funéraire, ne devaient guère se distinguer des portraits sépulcraux du type de Tarragone, sauf par le geste des bras en orante. Mais nous savons que celui-ci, s'il est absent de la mosaïque tombale de la ville ibérique, était tout à fait banal sur les portraits funéraires paléochrétiens[1].

Enfin, si le portrait du martyr auprès de son tombeau suivait une tradition de l'art funéraire en occupant une niche, celle-ci n'était autre que l'exèdre sépulcrale, toutes les fois que le monument cimetérial du saint se présentait en abside isolée ou en édicule rectangulaire muni d'un chevet en abside. Le tombeau du saint se trouvant à l'intérieur ou devant cette conque, la surface concave de celle-ci s'offrait tout naturellement comme emplacement au portrait du saint. Et cet emplacement a été retenu ensuite, dans les sanctuaires plus considérables qui encadrèrent les reliques du martyr, parce que l'image du saint en orante, qui s'élevait du fond de l'abside sous une représentation de Dieu, se dressait immédiatement derrière l'autel et, en reproduisant le geste du prêtre devant la table eucharistique, donnait une idée très exacte du rôle d'intercesseur qui est celui du martyr. Il n'est peut-être pas superflu de rappeler en outre, à propos de cet emplacement du portrait idéalisé du saint dans la niche du chevet et au delà de l'autel, l'aménagement de l'unique hérôon dont nous connaissons mieux les installations cultuelles. Je pense à l'hérôon de Kalydon[2] où le dispositif à l'intérieur de l'abside répond, comme dans les *martyria*, au même besoin de commémoration cultuelle d'un défunt, auprès d'un autel fixé au-dessus de son tombeau et même en présence d'un reliquaire (pl. XX, 1 et 2 ; XXI, 1 ; LXIV, 2). Or à Kalydon on a pu établir l'emplacement, sur un *podium* derrière l'autel (pl. XXI, 1), de trois statues-portraits dont celles du héros local appelé Léon et de la fille de son fils, Grateia. Alignées le long du mur de fond de l'abside, ces portraits se présentaient aux regards de l'assistance dans

1. V. *supra*, p. 24 et s.
2. V. *supra*, t. I, p. 340.

les mêmes conditions exactement que les portraits des saints en orante, au milieu de l'abside de leurs *martyria*. Des uns aux autres, il n'y a que la technique qui ait changé, la peinture ayant remplacé la statuaire.

2. Conque de l'abside et coupole

D'autres sujets qui faisaient partie de la décoration des *martyria* antiques se partageaient la voûte en quart de sphère de l'abside et la coupole qui couronnait ces petits sanctuaires. Je viens de rappeler qu'au-dessus du martyr-orante, dans l'abside on voyait parfois une image de Dieu. A Saint-Priscus de Capoue (v[e] siècle), Dieu n'est figuré que par une Main qui descend du ciel (pl. XLIV, 1) ; ailleurs, comme aux Saints-Cosme-et-Damien et à Saint-Vital (pl. XLII, 1, 2) ou dans la basilique de Parenzo[1], ce sont des compositions plus complexes que nous avons analysées au chapitre précédent et dans lesquelles les martyrs sont représentés aux côtés du Christ, des anges et des apôtres. Toutes ces figurations dans la conque où apparaît Dieu nous transportent au ciel, dans le séjour de Dieu et les jardins paradisiaques de l'au-delà où les saints communient avec le Seigneur[2].

1. Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*, fig. 224, 225.
2. A propos des plus anciennes images réservées aux absides des *martyria* antiques, il convient de rappeler les quelques exemples de compositions figuratives qui occupent des emplacements analogues dans les sanctuaires païens de l'époque impériale. Au temple de Zeus-Théos à Doura, le mur de fond de la *cella* présente le dieu sur un char survolé par des nikés qui lui apportent des couronnes de la victoire et encadré de personnages qui, dans une adoration muette, suivent du regard son envolée triomphale : Rostovtzeff, *Dura and its Art*, pl. XIII, p. 68. — Dans l'abside de la basilique souterraine de la Porta Maggiore, les stucs qui la décorent figurent également une Vision divine ainsi que le séjour de l'initié défunt auprès de la divinité : le centre de la composition, à son sommet, est occupé par Phaon en *manifestus Apollo* (Ovide, *Her.*, XV, 23), tandis que, devant cette apparition lumineuse, se tient Sappho en personnification de l'âme humaine qui, triomphant de la mort, renaîtra de la mer où elle se jette et vivra éternellement par la communion avec son dieu : J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porta Maggiore*, Paris, 1926, p. 371 et s., pl. XXIV. — Les palais des empereurs romains n'ont conservé aucune de leurs peintures figuratives monumentales. Mais on recueille des échos des figurations palatines, hellénistiques et romaines, dans les résidences sassanides et omeyades : à Kusr-Amra, l'abside de la salle de réception est réservée à une image de la majesté du souverain trônant encadré d'acolytes symétriques (A. Musil, *Kuseir 'Amra*, II, pl. XV) ; d'après le patriarche Nicéphore de Constantinople, IX[e] siècle (éd. Bonn, p. 19), une image analogue dans la salle

Les images qu'on réserve pour la coupole des *martyria* appartiennent également au royaume céleste[1]. A Saint-Prisque-de-Capoue (pl. XLIV, 2), le médaillon central figure un ciel parsemé d'étoiles, quel qu'ait été le sujet iconographique exact de cette partie de la mosaïque détruite, que le graveur du XVIIIe siècle n'a pas su comprendre[2]. Dans le mausolée de Galla Placidia, étroitement apparenté aux *martyria* par sa destination funéraire, par son architecture[3] et par la place qu'on y réserva à une image de la passion de saint Laurent[4], toute la coupole imite un ciel bleu étoilé sur lequel se détache une croix lumineuse et les zodia de l'Apocalypse[5]. Le ciel de cette voûte évoque visiblement le

[illegible]

1. [illegible]

2. A en juger d'après la gravure, le médaillon de la coupole renfermait probablement l'image d'un trône (cf. *infra*, p. 113, la décoration des *martyria* [illegible]) et une croix (?) entourée d'étoiles.

3. V. *supra*, t. I, p. 407.

4. V. *supra*, p. [illegible].

5. Van Berchem et Clouzot, l. c., p. 93, fig. 104.

firmament des temps eschatologiques qu'annoncera l'apparition d'une croix[1]. Et le choix d'une croix comme image centrale de la Cité céleste est particulièrement significatif, lorsqu'on se trouve dans un mausolée ou un *martyrium*, puisque la croix, image du triomphe sur la mort est aussi un symbole des passions parallèles du Christ et des martyrs et appartient à ce titre à l'iconographie de ces derniers. Aussi, c'est une croix dans le genre de celle du mausolée ravennate qu'il convient de reconstituer au sommet de la coupole à Saint-Georges de Salonique, où le pourtour de la voûte garde une autre image de la Jérusalem céleste habitée par les martyrs.

Il a été question de cette fameuse bande de mosaïques (pl. XXXIII, 1 et 2) où des figures de martyrs-orantes se profilent devant des architectures somptueuses[2]. Il nous importe cependant de montrer que cette composition réservée à la coupole entre dans la catégorie des visions célestes. Fidèle à un principe des artistes de son temps, lorsqu'il s'agit de voûtes et de plafonds, le mosaïste de Salonique fait passer les préoccupations décoratives avant la démonstration par l'image : les huit tableaux qu'il fixe au bas de la coupole sont conçus comme huit chaînons d'une même zone ornementale et les personnages y sont un peu noyés au milieu d'un décor architectural trop abondant. Mais en reprenant des motifs courants d'une décoration hellénistique, que nous connaissons d'après les fresques de Pompéi et les mosaïques de Damas, de Jérusalem et de Bethléem[3], le peintre de Salonique arrangea les architectures ornementales de manière à évoquer sur chaque panneau l'intérieur du chœur d'une église. Non seulement une abside y marque partout le centre, mais des lampes sont suspendues sous les arcades et, dans plusieurs tableaux, une grille devant la conque centrale isole un espace étroit — le chœur — à l'intérieur duquel se tient un martyr en vêtements ecclésiastiques. Il est également

1. Mt 24, 30. Quant au type iconographique de la croix brillante et auréolée au milieu du ciel, il a dû s'établir après la vision de 351 (357). V. *supra*, p. 276.

2. Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Mon. chrét. de Salonique*, pl. I, II. Sur ces mosaïques en dernier lieu, E. Weigand, dans *Byz. Zeit.*, 39, 1939, p. 116-145 (malgré les conclusions de cette étude, je continue à dater les mosaïques du Ve et non du VIe siècle).

3. Boscoreale : A. Sambon, *Les fresques de Boscoreale*. Van Berchem, dans K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, fig. 303, 305, 306. — Damas : *ibid.*, pl. 40 et s., 43 et s. — Bethléem : H. Stern, dans *Byzantion*, XI, 1, 1936, fig. 1, fig. 15 et s.

permis de reconnaître un trait plausible des églises antiques dans la rangée d'arcades qui s'ouvrent dans le mur incurvé des absides. Bref, comme au baptistère des Orthodoxes à Ravenne et sur un graffite romain sur lequel nous allons revenir, il s'agit de représentations idéales de la partie la plus sacrée des sanctuaires chrétiens.

Or, on peut affirmer également que ces églises symboliques, à Salonique comme à Ravenne et sur le graffite, cherchaient à évoquer la *domus Dei* éternelle, la cité de la Jérusalem céleste. Et c'est le graffite qui en apporte la preuve. On y trouve en effet[1], à l'entrée du sanctuaire idéal, un défunt qui se tient en orante devant l'édifice idéal où il va pénétrer, et dans le fond de celui-ci, le siège qu'il occupera au Paradis. La comparaison avec les panneaux de la coupole de Saint-Georges est d'autant plus suggestive que le petit personnage aux bras levés fait un pendant certain aux martyrs-orantes. De son côté, la mosaïque du baptistère de Ravenne présente une allusion directe au sujet véritable de ses images d'architectures, en faisant apparaître derrière le sanctuaire les bosquets du jardin paradisiaque[2].

Bref, la bande de mosaïques sur le pourtour de la coupole, à Salonique, est une image du séjour des martyrs dans la cité céleste. C'est une variante iconographique d'un thème que, par ailleurs, l'art paléochrétien avait traité en figurant les apôtres dans l'enceinte de la ville décrite par les apocalypses[3], et que d'autres mosaïstes reprendront au IXe siècle, sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède (légions de saints pénétrant dans les murs sacrés de la Jérusalem céleste)[4].

Une dernière image de la coupole, dans un *martyrium* antique, confirmera nos conclusions. Dans l'oratoire Saint-Victor, à Saint-Ambroise de Milan (pl. XXXVI, 1), c'est sur un « ciel d'or » que se détache le médaillon avec le buste du martyr, et la Main divine qui le couronne nous ramène à un thème iconographique qui se joue au royaume de Dieu.

L'Orient n'a plus un seul monument à nous offrir pour le décor des coupoles des *martyria*. Mais il n'est peut-être pas superflu de rappeler une légende, attestée à partir du IXe siècle

1. *Inscr. christ. urbis Romae, N. S.*, I, n° 1821, p. 230. Marucchi, dans *Riv. arch. crist.*, 6, 1929, p. 359 et s., fig. 5.
2. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 111.
3. Notamment sur les sarcophages : Wilpert, *Sarcofagi cristiani antichi*, pl. XIV, LXXIII, etc.
4. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 295-298.

et relative à la coupole de Sainte-Sophie de Constantinople[1]. Elle nous apprend que des prêtres accompagnèrent les maçons de Justinien chargés de la construction de la fameuse coupole, et qu'ils y déposèrent des reliques de saints en faisant alterner en quelque sorte les assises de pierres et les fragments de corps saints. Comme une matière de cohésion miraculeuse, ces reliques assurèrent la solidité inébranlable de la voûte. Ce ne sont plus seulement les images des martyrs, mais leurs corps sacrés eux-mêmes que les Byzantins prétendirent avoir fixés dans la demi-sphère de la coupole.

Une autre légende nous vient d'Arménie. Elle remonte au Ve siècle et évoque plus directement une décoration de la coupole des *martyria*[2]. En décrivant la vision de saint Grégoire l'Illuminateur, si importante pour l'histoire de l'architecture arménienne, Agathange parle d'abord des quatre colonnes de feu qui montèrent des lieux consacrés par la passion des premiers martyrs ; il signale ensuite les arcs qui vinrent se poser sur les colonnes et la coupole qui couronna ce *martyrium* de rêve. Puis il ajoute : saint Grégoire distingua dans cette coupole l'image d'un trône avec une croix lumineuse et sur les arcs, vêtues de blanc, les figures des trente-deux premières martyres de l'Arménie.

Si cette vision, nous l'avons dit[3], s'inspire visiblement de l'architecture des *martyria* archaïques arméniens, il en va de même pour le trône, la croix et la phalange des saints, que les mosaïques ou les fresques dans les voûtes de ces mêmes sanctuaires ont rendu familiers au visionnaire ou à son biographe. Il y a ainsi de fortes chances pour que dans les pays de la lointaine Transcaucasie, les voûtes des premiers *martyria* aient offert les mêmes compositions qu'en Italie, en y faisant apparaître, dans une vision céleste qui comprenait la croix lumineuse (comme au Mausolée de Galla Placidia et probablement à Saint-Georges de Salonique) et le trône du Seigneur (comme au baptistère de Ravenne et sans doute à Saint-Priscus de Capoue) des rangées de martyres portant les vêtements blancs des habitants de la Cité éternelle.

On retiendra cependant un détail : si d'après cette légende,

1. Διήγησις περὶ τῆς ἁγίας Σοφίας, dans *Script. orig. Const.*, éd. Preger, I, p. 92, cf. p. 99. V. aussi G. Codinus, *de S. Sophia*, éd. Bonn, p. 141.
2. Agathange, ch. CII, § 114-115, éd. Langlois, p. 157-158 (*Coll. des historiens anciens et modernes de l'Arménie*, I, Paris, 1867. Même texte dans *Acta SS*, sept. VII, p. 320 et s.
3. V. *supra*, t. I, p. 181.

immédiatement au-dessous, sur les arcs qui la soutiennent. L'idée, en ce qui concerne le lien avec les couvertures, est peut-être la même, mais l'endroit précis réservé aux martyrs s'est déplacé. Et nous pouvons fort bien imaginer ces portraits dans les arcs, enfermés très certainement dans des médaillons, puisque ce parti aussi a été adopté plus d'une fois dans les églises des martyrs et peut être considéré comme typique pour leur décoration.

Ce que les églises à reliques de l'Arménie montraient probablement, nous le voyons aujourd'hui encore dans plusieurs oratoires du VIe siècle en Italie. Ainsi, vers 520, sous l'archevêque Pierre II (494-519) de Ravenne[1], on fixa sur les arcs qui soutiennent la voûte de la chapelle archiépiscopale, dédiée à l'apôtre saint André, six portraits de martyrs et six autres de femmes martyres. Entre 532 et 543 l'évêque Euphrasius choisit pour emplacement à douze portraits de martyrs l'intérieur de l'arc triomphal de sa basilique de Parenzo[2]. Et, vers 545, son collègue de Ravenne, Maximilien, ajouta des portraits de martyrs à ceux des apôtres dans l'arc qui précède le chœur de Saint-Vital[3]. On pourrait multiplier ces exemples, en y rattachant, pour le Ve siècle, celui de la chapelle Saint-Victor à Milan, déjà mentionnée, où les portraits de quatre martyrs (et de deux évêques) se trouvent entre les fenêtres de l'oratoire. Ce dernier exemple, ainsi que ceux de Saint-Vital et de Saint-Pierre-Chrysologue à Ravenne, prouvent en outre que dans ces séries de portraits fixés sur les arcs et entre les fenêtres des sanctuaires ne figurent point les images des saints patrons de ces *martyria* : tandis que celles-là occupaient une place plus en vue et plus centrale (sommet de la voûte, conque de l'abside), ce sont les martyrs σύνναοι, probablement ceux dont la même église possédait des fragments de reliques, qu'on honorait ainsi de portraits formant une espèce de couronne autour de l'image centrale du saint local[4]. Il y a là peut-être aussi un souvenir de dispositifs analogues dans les sanctuaires antiques : dans les temples, c'était l'effigie de la divinité principale qu'encadraient des statues ou des images d'autres divinités adorées

1. *Klio*, 16, 1920, p. 53. Gerola, dans *Felix Ravenna*, IV, 1934.
2. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 221.
3. *Ibid.*, fig. 194 et p. 153.
4. Ces groupements d'images annoncent les corolles de chapelles-confessions telles que l'architecture médiévale d'Occident les groupera autour d'une crypte centrale. *Cf. supra*, t. I, p. 510.

les images des martyrs se trouvaient bien dans les parties hautes du sanctuaire, ce n'est plus dans la coupole, mais dans le même sanctuaire ; dans les *sacella* des prétoires, la statue de l'empereur régnant était accompagnée de statues divines[1] ; enfin, dans les hérôa (et ce rapprochement surtout pourrait être utile) l'image du héros-ancêtre avait à ses côtés les effigies d'autres membres héroïsés de la même famille (Kalydon)[2].

En résumé, malgré la pénurie des monuments, nous avons pu fixer quelques traits typiques de la décoration du *martyrium* et montrer que des emplacements déterminés étaient réservés de préférence à certains sujets importants. Mais ceci ne concerne que l'abside et la coupole, avec les arcs qui les encadrent. Tout ce qui touche à la décoration des murs droits est beaucoup plus incertain, et ceci pour une raison très simple. Moins importantes, ces parties des églises ont été décorées plus rarement que l'abside et la coupole. En outre, lorsque la décoration était en mosaïque, il était d'un usage courant d'en arrêter les panneaux au pied des arcs et des voûtes. Il n'est donc point étonnant que le peu de monuments qui nous restent nous renseignent moins bien sur le répertoire des sujets qu'on déployait sur les murs des *martyria* au-dessous des corniches et que le système appliqué à cette partie de la décoration, si jamais il y en eut, nous échappe. La procession des martyrs, dans la nef de Saint-Apollinaire-le-Nouveau (pl. XLVI, 1 et 2) est un hapax : cette fondation royale, puis impériale, ne saurait servir de modèle typique, et il ne faudrait surtout pas rattacher à la décoration normale d'un *martyrium* de saint le cycle d'images évangéliques qui occupe le haut des murs latéraux. De même, le groupe de sujets eucharistiques, dans le chœur de Saint-Vital, n'appartient pas en propre au *martyrium*, mais à l'église où se célèbre le culte normal.

Plus instructif est le cas de Saint-Venance, oratoire-*martyrium* rattaché au baptistère du Latran au VIIe siècle (pl. XLIII) : débordant sur le mur droit des deux côtés de l'abside, la rangée des martyrs qui en occupe la partie basse

1. Sur ces groupements, v. Alföldi, dans *Röm. Mitt.*, 49, 1934, p. 68.
2. V. *supra*, p. 108. Un souvenir possible de cette pratique, dans une église du Ve siècle, Saint-Jean-Baptiste à Ravenne, où, d'après un texte, une véritable galerie de portraits impériaux se voyait sur le mur de l'abside : Grabar, *L'empereur*, p. 28.

se prolonge sur toute la largeur de la nef[1]. C'est même là, face aux fidèles tournés vers l'autel, que se tiennent les huit martyrs dont la chapelle conserve les reliques, huit saints pannoniens qui tous sont figurés debout et présentant à Dieu leurs couronnes. Mais, à n'en pas douter, il ne s'agit que d'un développement de la composition absidiale, où une Vierge orante préside à une réunion d'apôtres (suivis de ces huit martyrs). Ensemble, ils contemplent et acclament le Souverain céleste figuré dans la conque[2]. Le parti adopté à Saint-Venance présente un intérêt plus général, car on voit la même ordonnance dans la chapelle n° 28 de Baouît (pl. L, 2)[3]. Moins développé que dans l'oratoire-*martyrium* romain (faute de place), on y retrouve le même thème qui, de l'abside, se répand sur le mur Est voisin : tandis que, dans la petite niche centrale, des anges encensent et acclament une vision du Christ-Enfant, que sa Mère présente aux foules (pl. LIV, 1), sur le mur droit ce sont des martyrs alignés, figurés en pied, leur offrande (les saints anargyres Cosme et Damien tiennent leurs étuis à médicaments) sur la main gauche recouverte du pan de leur manteau, c'est-à-dire exactement comme à Saint-Venance[4]. Toute influence de l'une de ces décorations sur l'autre étant exclue, la parenté étroite des deux ensembles prouve simplement qu'on a suivi, dans les deux cas, le même type de décoration du mur devant l'abside. L'origine orientale de ce type est rendue presque certaine par l'exemple de Baouît, dont les peintures ne doivent certainement rien à l'art latin, et mieux encore par deux monuments hellénistiques, à Doura, antérieurs aux plus anciennes décorations chrétiennes d'Orient et d'Occident. Je pense au mithréum et à la synagogue de Doura, où des fresques du IIe et du IIIe siècle représentent déjà, de part et d'autre de l'abside, sur le mur dans lequel elle est creusée, de grands « portraits » des héros des religions de Mithra et de Yahvé. Au mithréum[5], ce sont

1. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 252, 254.

2. Sur ces compositions absidiales qui figurent des théophanies-visions, v. *infra*, p. 129 et s.

3. Clédat, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, XII, 2, 1906, p. 153 et s., pl. XCVI et s.

4. Sur une autre fresque de Baouît, les martyrs reprennent exactement le geste des saints sur la mosaïque de Saint-Venance et présentent leurs couronnes : chapelle 3, dans Clédat, *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 1, pl. XXI. V. aussi deux peintures semblables à Sainte-Marie-Antique, à Rome : Wilpert, *Mos. u. Maler.*, pl. 185, 195.

5. F. Cumont, dans *Excavations at Dura-Europos. Report of the Seventh and Eighth Season*, 1939, pl. XVI-XVII du tirage à part.

les images de Zoroastre et d'Ostanès (?) siégeant en « didaskales » (pl. XLV, 3) ; dans la synagogue[1], on voit sur deux registres superposés deux images de Moïse, Abraham et probablement Josias (pl. XLV, 1). Malgré la variété des attitudes et les allusions à des épisodes de l'histoire sacrée, toutes ces images se distinguent des tableaux narratifs qui se déploient sur les panneaux voisins. Quoique dramatisés, ce sont bien des portraits qu'on a tenu à placer devant les yeux des fidèles réunis pour la prière et sur la partie des murs qui encadre immédiatement la niche sacrée. Tout comme les martyrs de Saint-Venance et de la chapelle 28 de Baouît, ils prolongent et complètent la composition centrale de la niche, consacrée au triomphe de Mithra et à celui du Lion de Juda[2]. Une mosaïque chrétienne du VIe siècle, au Mont-Sinaï prouve que la tradition des peintures monumentales hellénistiques s'était prolongée effectivement dans le décor des églises d'Orient et de Rome : on y retrouve, en effet, sur le mur qui entoure l'abside, c'est-à-dire à la même place que dans la synagogue du IIIe siècle à Doura, les mêmes scènes avec Moïse.

3. Murs des nefs

Les descriptions des *scènes de la passion des saints* dans les *martyria* d'Asie Mineure[3] ne situent point ces peintures par rapport à la salle où elles se trouvaient. Et nous n'avons plus, en fait d'analogies, que le cycle haglographique du début du VIIIe siècle dans la chapelle-*martyrium* des Saints-Cyrycus-et-Julitte, à Sainte-Marie-Antique, pour imaginer l'emplacement de ces peintures du IVe et du Ve siècle[4]. Or, il est évident que, de l'Asie Mineure à Rome et du IVe au VIIIe siècle, sans parler des différences probables du cadre architectural, la manière de présenter les miracles d'un martyr, auprès de

1. Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura Europos*, Rome, 1939, pl. VIII, IX, XIX, XXIV, XXXVIII. Kraeling, dans le *Report of the Sixth Season*, 1936. Grabar, dans *Rev. Hist. Relig.*, t. 123, 1941, p. 176-177 et t. 124, 1941, fig. sur p. 17.

2. Dans la décoration de la synagogue, le panneau central représente le triomphe de Yahvé, au moyen d'une image du Lion de Juda en gloire et d'une Majesté de David : Grabar, *l. c.*, t. 123, p. 158 et s., fig. 4 et 5.

3. V. *supra*, p. 71-72.

4. Dans cet oratoire, le cycle des deux martyrs occupait toute la partie haute des murs : Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 123 et s., pl. XXXIV et XLII.

ses reliques, a pu changer sensiblement. On remarquera ainsi que, dans la chapelle romaine, ces images sont placées à une hauteur considérable et ne semblent pas mises sous le regard des fidèles, comme les peintures qui frappèrent l'imagination des grands sermonnaires du temps de Julien et de Théodose. Il me semble que ce cycle hagiographique, dans la chapelle romaine, est déjà un peu relégué au second plan, au profit des grandes peintures-icones du mur du fond (pl. XLIV, 3) et d'autres images votives, conformément à une évolution typique pour la peinture murale grecque entre le Ve-VIe et le VIIIe-IXe s., qui reflète la vogue montante du culte des icones. Tandis que, aux origines et jusqu'au VIe siècle environ, l'image (en dehors de ses qualités esthétiques) gardait toujours, comme dans l'antiquité, le prestige d'un témoignage direct sur les hommes et leurs actes et qu'en conséquence on y cherchait, par exemple, la représentation poignante des horreurs des tourments infligés aux martyrs, les Grecs d'une époque plus avancée demandaient plus souvent à la peinture un moyen de contempler le divin, c'est-à-dire un intermédiaire pour le contact immédiat et ineffable avec l'intelligible. Du même coup les dramatiques figurations des supplices cédèrent la place, dans l'attention des fidèles, aux portraits-icones et, dans les décorations, les scènes narratives allèrent se retirer aux registres supérieurs des murs et dans les vestibules. Les fresques de la chapelle des Saints-Cirycus-et-Julitte reflètent ces idées à l'époque où leur influence commence à s'étendre sur tous les domaines de l'imagerie. Sans doute, ces peintures ont été exécutées à Rome, et peut-être par des Italiens, mais étant donné l'époque à laquelle elles appartiennent, les sujets qu'elles traitent et la nationalité du donateur, qui était Grec, il est légitime de reconnaître en elles des manifestations du goût byzantin de cette époque avancée. Or, ceci diminue encore la valeur du témoignage de ces peintures romaines sur l'emplacement exact des scènes de la passion des saints, dans leurs *martyria* primitifs de l'époque antique.

Grâce aux mosaïques de Saint-Démétrios et aux fresques de Sainte-Marie-Antique nous voyons l'importance que les *images votives*[1] avaient reçue dans les *martyria* de l'antiquité et la place considérable qu'on leur y réservait, en dehors des compositions spéciales des absides et des coupoles. Mais,

1. V. *supra*, p. 87 et s., 100 et s.

identique dans le fond, le témoignage des deux monuments diffère sur un point qu'il est important de relever, pour mieux expliquer l'emplacement de ces ex-voto. On se rappelle qu'à Sainte-Marie-Antique, ils étaient disséminés à travers tout l'édifice cultuel, tandis que dans le sanctuaire de Salonique ils formaient deux groupes suffisamment nets et distincts, fixés l'un à l'entrée de l'abside, l'autre sur le mur qui sépare les deux collatéraux Nord. Or, le caractère de chacun des deux sanctuaires explique cette distribution des ex-voto : l'église romaine, une diaconie, n'était pas elle-même un *martyrium* et n'abritait pas de corps saint ; en dehors de l'autel, aucune autre partie de l'édifice ne devait y être considérée comme particulièrement sacrée. Au contraire, le sanctuaire de Salonique, un *martyrium* authentique, conservait deux reliques importantes : le tombeau de Saint-Démétrios, qu'on croyait reconnaître dans l'édicule hexagonal qui s'élevait dans la partie Nord de la nef centrale, et la relique du sang du même martyr, qui était déposée dans une petite crypte à l'entrée de l'abside[1]. On comprend dès lors qu'à Sainte-Marie-Antique les peintures votives ont pu être fixées dans n'importe quelle partie des nefs[2], tandis qu'à Saint-Démétrios on a voulu les rapprocher des deux lieux sanctifiés par les reliques : les abords de l'abside et les collatéraux Nord. Les mosaïques s'y pressaient autour des reliques comme ailleurs les tombeaux des fidèles autour d'un corps saint. Il est évident que ce dernier parti devait être plus typique pour les vrais *martyria*, et nous pouvons admettre ainsi qu'à l'époque ancienne le groupe des images votives s'étendait sur les murs en partant de l'emplacement des reliques. Ici encore, comme pour les images de la passion du martyr, son tombeau, ou toute autre relique, attirait vers lui les figurations artistiques. Ces peintures votives pouvaient même occuper une partie de l'abside ou du chœur, lorsqu'il s'agissait d'initiatives de personnages exceptionnels, tel que le pape (abside principale de Sainte-Marie-Antique et mur de fond de la chapelle Sud dans la même église) ou

1. Sur l'emplacement de ces reliques, à Saint-Démétrios, v. *supra*, t. I, p. 455.

2. A Sainte-Marie-Antique, les ex-voto qui figurent des martyrs et des saints sont fréquemment enfermés dans des niches. Quelques-unes de ces niches tout au moins ont dû servir d'autels subsidiaires qu'on se représente dédiés à ces saints (et annonçant les futures chapelles latérales des églises latines du moyen âge). Ces images de martyrs isolés ou de saints groupés dans les niches gardent-elles un souvenir des portraits que l'ordonnance initiale des martyria fixait dans l'abside ?

l'empereur (Saint-Vital et Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne)[1]. Mais s'il s'agissait de donateurs moins haut placés et, d'une façon générale, si le sanctuaire jouissait d'une grande réputation et si de nombreux fidèles désiraient lui faire l'offrande de peintures votives, on les fixait nécessairement dans la nef, et lorsqu'elles y devenaient suffisamment nombreuses, elles arrivaient, en se juxtaposant, à y couvrir tous les espaces disponibles, comme dans la nef centrale de Sainte-Marie-Antique et dans le collatéral Nord et sur les premiers piliers de Saint-Démétrios. La partie centrale de ce dernier sanctuaire ne semble avoir jamais comporté de décoration iconographique autre que ces ex-voto multiples et étroitement rapprochés, et on peut parfaitement imaginer un type de décoration des *martyria* antiques qui n'aurait comporté, en dehors de la composition absidiale, que des séries plus longues encore d'images votives. Deux sanctuaires de Doura nous font entrevoir l'aspect que pouvaient prendre des décorations de ce genre : dans le temple des dieux palmyréniens et dans le sanctuaire de Zeus Théos, plusieurs registres superposés de pareilles scènes, avec sacrificateurs et portraits des donateurs, recouvrent entièrement les murs de la *cella*, autour de la composition cultuelle centrale (fig. 140)[2]. Les temples de Grèce offraient des ensembles d'images semblables. Aussi, en Syrie comme en Grèce, les peintres des *martyria* n'avaient qu'à suivre un usage antique pour aboutir au résultat que nous avons observé dans les deux sanctuaires de Rome et de Salonique. C'est ce qui expliquerait l'ancienneté des peintures de ce genre, simples adaptations au culte des martyrs d'une imagerie antique.

1. Il faut rapprocher de ces peintures votives les portraits des fondateurs qu'on introduit depuis le VIe siècle (?) dans la composition symbolique de l'abside (Saint-Vital, Parenzo, Saint-Serge à Gaza). En Occident, cette habitude s'est maintenue au moyen âge (p. ex. les absides de Berzé-la-Ville en Bourgogne et de Knechtsteden près de Cologne), tandis que l'art gréco-slave de la même époque préféra représenter les donateurs (un exemple contraire, à Qaranleq Kilisse, en Cappadoce), dans le narthex, dans les collatéraux et auprès de l'entrée, c'est-à-dire là où l'on fixait leurs tombeaux, et cela même lorsque le corps du fondateur ou donateur ne reposait point dans l'église. On le faisait par humilité chrétienne et parce que la hiérarchie religieuse s'opposait à ce qu'on fixât des images de simples mortels au milieu des peintures religieuses. En Occident, les princes et les évêques continuèrent à se faire enterrer à proximité de l'autel, et cet usage, souvent condamné, mais tenace, fait mieux comprendre la persistance de ces portraits absidiaux dans les églises latines.

2. ROSTOVTZEFF, *Dura and its Art*, pl. VIII, p. 69 et s.

Le moyen âge, qui donna un développement extraordinaire à l'iconographie religieuse de caractère historique et symbolique, lui réserva dans les églises toutes les places disponibles, et abandonna vite la pratique de ces ex-voto multipliés et ajoutés au fur et à mesure des commandes particulières. Propre à l'antiquité chrétienne, ce genre iconographique n'a été renouvelé avec la même ampleur que dans les églises occidentales de la fin du moyen âge et de la Renaissance, où l'initiative des individus et une piété plus personnelle le favorisèrent à nouveau.

Mais avant de disparaître, après le VIe siècle, les séries de peintures votives qui s'alignaient sur les murs des *martyria* et d'autres sanctuaires voués au culte des saints avaient donné naissance à un élément important des décorations ecclésiastiques du moyen âge.

On se souvient qu'à Sainte-Marie-Antique la grande majorité des ex-voto représentaient non pas des scènes cultuelles, mais des portraits de saints isolés ou des groupes de saints auxquels on faisait l'offrande d'une peinture. A Saint-Démétrios également la suite des panneaux consacrés au saint patron de Salonique est complétée, et parfois interrompue (pl. XLVIII, XLIX), par des images d'autres saints : tantôt, par exemple, sur l'un des piliers devant l'abside, c'est une grande figure de saint Serge (pl. XXX, 1) ou d'un saint anonyme devant la Vierge ; tantôt, enfermés dans des médaillons, sur le mur du collatéral Nord, ce sont des martyrs, hommes et femmes, parmi lesquels on reconnaît les saintes Pélagie et Matrone (pl. XLIX, 1). Matrone, je l'ai rappelé, était une martyre de Salonique qui y avait son propre sanctuaire. N'empêche qu'un dévôt a commandé une *imago clipeata* de cette sainte, non pas dans son *martyrium* propre, mais dans celui de Démétrios, et qu'il s'y fit représenter lui-même, en prière devant ce portrait de la sainte. Il se pourrait que des reliques de Matrone, de Pélagie, de Serge, du saint anonyme aient été conservées dans la basilique Saint-Démétrios : nous savons que souvent on disposait les corps saints d'autres martyrs dans les sanctuaires qui abritaient déjà les restes d'un martyr antérieur[1]. Il est également possible qu'à ces cultes subsidiaires greffés sur celui de saint Démétrios aient été réservés des chapelles spéciales, dont il ne reste plus de traces, ou du moins des autels sur la

1. V. *supra*, t. 1, p. 60.

périphérie de la basilique[1]. Un fait est certain : la dévotion aux *ἅγιοι σύνναοι* était admise et même courante dans le *martyrium* d'un saint particulier, tout aussi bien que dans une diaconie de la Vierge, comme Sainte-Marie-Antique, et cette dévotion, par les peintures votives qu'elle provoquait, élargissait singulièrement le programme iconographique du *martyrium*. En s'additionnant, les ex-voto aux divers saints y formaient des galeries de portraits, dont on imagine facilement la variété et l'ampleur, à travers les exemples des deux sanctuaires de Rome et de Salonique. Aucun type de sanctuaire antique ne se prêtait mieux que le *martyrium* à la formation de pareilles galeries de portraits commémoratifs de saints, avec pour pièce centrale, l'image du saint du lieu.

Il ne faut pas croire évidemment que toutes les séries de portraits groupés sur les murs des sanctuaires archaïques se soient constituées en partant de peintures votives. Déjà les fresques du milieu du IIIe siècle, à l'hypogée gnostique (?) du Viale Manzoni à Rome[2], offrent des exemples de portraits alignés de personnages en pied, qui semblent annoncer les théories des saints dans les sanctuaires chrétiens. Je reproduis un détail de l'une de ces images (pl. XLV, 2), pour rappeler le caractère de portrait qu'on a tenu à leur donner et qu'on retrouvera dans les peintures des saints alignés, dans les églises chrétiennes. Les fresques du Viale Manzoni nous attestent que l'art païen antérieur aux plus anciens exemples chrétiens de portraits groupés connaissait déjà ce thème et réalisait de ces séries de portraits d'une seule venue, et non pas en les ajoutant les uns aux autres à des occasions différentes. Les artistes chrétiens auraient pu se saisir de ces modèles, et je dirai plus loin que cette influence a dû s'exercer effectivement dans certains cas. Mais le témoignage des fresques du Viale Manzoni n'exclue pas le rôle présumé des ex-voto dans la constitution du thème des rangées de saints chrétiens. Les portraits du mausolée romain, tracés sur les murs d'un hypogée, appartiennent à la peinture funéraire et représentent vraisemblablement soit les membres défunts et héroïsés de la famille propriétaire de l'hypogée, soit des personnages historiques vénérés par le groupe religieux auquel appartenait cette famille. Il s'agit donc de toute

1. Sur ces chapelles des martyrs, v. *supra*, t. I, p. 335 et s.
2. Bendinelli, dans *Mon. Antichi*, XXVIII, 1922-1923. Wilpert, dans *Memorie Pontif. Accad. Rom. di Archeol.*, I, 2, 1924.

façon d'une galerie de portraits qui, quoique reproduite ici en une seule fois, avait été constituée primitivement par addition d'images indépendantes et créées à des intervalles plus ou moins considérables. Dans des groupes de ce genre, lorsque, par exemple, ils rapprochent les effigies d'ancêtres ou de dignitaires, les portraits s'ajoutaient les uns aux autres à l'occasion de la mort ou de l'entrée en charge des personnages représentés. Mais les copies qu'on en tirait reprenaient évidemment, d'une seule venue, tous les portraits que la série originale comprenait au moment de la confection de ces copies. Les célèbres suites des portraits des papes à Saint-Paul-hors-les-Murs[1] et à Saint-Pierre ainsi qu'au Latran[2], celles — moins étendues — des évêques de Ravenne et de Milan à Saint-Apollinaire-in-Classe[3] et dans l'oratoire Saint-Victor, qui dépend de Saint-Ambroise, à Milan[4], illustrent bien des procédés. Dans les deux derniers exemples, toutes les peintures ont été exécutées en même temps, mais les caractéristiques individuelles fortement accusées de chacun des évêques, surtout à Milan, prouvent qu'elles imitaient des portraits authentiques et, par conséquent, indépendants les uns des autres et exécutés à des moments différents.

Par contre, dans les basiliques romaines, et notamment à Saint-Paul, la longue série des portraits pontificaux n'a pas été peinte en une seule fois. Les fresques des basiliques allongeaient leurs séries de portraits-copies par tranches qui comprenaient chaque fois les images de plusieurs papes. Pour ces œuvres tout au moins, bien plus tardives cependant que les fresques du Viale Manzoni et exécutées dans la même ville, on avait été amené par la force des choses à constituer par morceaux des galeries de portraits monumentaux, en ajoutant, à des moments différents, des copies de portraits nouveaux à d'autres, plus anciens, mais obtenus de la même façon. Dans chacune de ces galeries de portraits monumentaux les phases de l'évolution pouvaient ainsi être traversées à des moments différents et non sans retours tardifs à des procédés qui logiquement auraient dû précéder les autres. Ainsi, pour reprendre les mêmes exemples, les portraits des

1. Wilpert, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 219-222, p. 560 et s.
2. *Ibid.*, p. 378, 561, etc. Au moyen âge, des cycles semblables se sont joints aux galeries des papes de Saint-Pierre, de Saint-Paul et de la basilique du Latran.
3. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 203-206.
4. Wilpert, *l. c.*, pl. 84-85.

évêques de Milan et de Ravenne, exécutés au ve et au vi^e siècle, en une seule fois, illustrent mieux la phase finale de la formation de ces galeries, que les séries des portraits pontificaux des basiliques romaines, réalisées par addition, et qui sont pourtant d'une époque plus avancée.

Bref, le fait que sur les murs d'autres catégories d'édifices, par exemple dans les *héröa* païens ou les hypogées gnostiques, on réunissait, plusieurs siècles plus tôt, des séries de portraits en pied, ne prouve pas nécessairement que les peintres des *martyria* n'aient plus eu à composer des galeries analogues, en juxtaposant des copies de portraits indépendants et que, partout où ils alignèrent plusieurs portraits, ils aient imité simplement un type iconographique établi à l'époque antérieure.

En fait, les artistes chrétiens ont appliqué parallèlement les deux méthodes. Tantôt ils suivaient l'exemple des païens en composant des galeries de portraits rétrospectifs des héros de la foi chrétienne qui formaient des ensembles idéologiques, tantôt ils appliquaient l'autre méthode qui avait dû elle aussi être pratiquée par leurs prédécesseurs. Les exemples du premier type de portraits en série apparaissent au ve siècle ; ils figurent les douze apôtres, d'abord sans le Christ, puis réunis autour de l'image du Maître ; ou bien ils représentent la série des prophètes ou des patriarches de l'Ancienne Loi. Les mosaïques de Sainte-Sabine à Rome, du mausolée de Galla Placidia et du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne[1], puis celle des registres supérieurs des murs latéraux de Saint-Apollinaire-le-Nouveau (dédié à saint Martin à cette époque : pl. XLVI, 2)[2], de Saint-Vital[3] et de l'abside du Sinaï (pl. XLI, 2) offrent des exemples célèbres de ces galeries d'images. On devrait y joindre, en Gaule, les mosaïques, disparues au xviiie siècle, de La Daurade de Toulouse[4], où une double rangée de patriarches bibliques, de prophètes (sur les deux registres) et d'apôtres encadrant le Christ et la Vierge (deuxième registre), forment la série la plus imposante de portraits rétrospectifs de ce genre qui nous soit connue dans l'art paléochrétien monumental. Le caractère idéologique de cette réunion de portraits du ve siècle, à Toulouse,

1. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 89, 166, 107, 113. Cf. aussi fig. 134, 238, 299.
2. *Ibid.*, fig. 144, 172.
3. *Ibid.*, fig. 189, 192-196.
4. H. Woodruff, dans *The Art Bulletin*, XIII, 1931, p. 80 et s.

est rendu évident par l'ordre dans lequel sont groupées les figures et par la présence d'un cycle de scènes évangéliques qui, tout comme à Saint-Apollinaire-le-Nouveau, occupe le haut du mur, au-dessus des portraits : tandis que ces scènes, qui toutes sont consacrées à l'Enfance et représentent ainsi l'Épiphanie du Sauveur, marquent le début de l'ère du Salut, les registres au-dessous montrent le Christ lui-même et ceux qui (en partant du bas), avant et pendant l'Incarnation, avaient témoigné en faveur de sa divinité et de sa mission. Au siècle suivant (vers 511) les mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Paris[1] reprenaient le thème des portraits des patriarches et des prophètes, mais en y ajoutant les martyrs, et la présence de ceux-ci semble indiquer que le cycle a subi l'influence des décorations des *martyria*. Rien de plus normal, d'ailleurs, car, par son plan cruciforme et la présence du corps de sainte Geneviève, l'église parisienne se rattachait à ce genre de sanctuaires. A Baouît aussi, sur certains murs de fresques (par exemple pl. LVIII, 1), on réunissait parfois des portraits conventionnels de certains personnages de l'Ancien Testament et des évangélistes, sans les séparer des images des martyrs.

A l'époque même où l'on fixait sur les murs des sanctuaires ces galeries de portraits typologiques, d'autres artistes chrétiens ont dû refaire pour leur propre compte le chemin parcouru dans des cas analogues par leurs prédécesseurs païens, et additionner un à un des portraits indépendants. Les décorations des *martyria* précisément (et d'autres sanctuaires où les fidèles commandaient individuellement des images de leurs saints préférés)[2] devaient leur en offrir l'occasion. Tandis que les deux grands sanctuaires de Rome et de Salonique qui nous ont occupé précédemment conservent des exemples de figurations votives autonomes, une fresque postérieure du mur Nord de Sainte-Marie-Antique nous montre un spécimen d'une galerie constituée de portraits de saints de catégories différentes[3]. L'artiste qui, d'une seule venue, représenta, dans l'attitude frontale, tous ces personnages alignés le long du mur, de part et d'autre d'un Christ

1. *Vita Genovefae*, dans *Mon. Germ. Hist., Script. rer. merov.* III, p. 237. Ces images se trouvaient dans un *porticus triplex*.
2. Du vi^e au ixe siècle, ce genre de peintures constitue la majorité des fresques conservées dans les églises de Rome : Van Marle, *La peinture romaine du moyen âge*, etc., Strasbourg, 1921, p. 23 et s., p. 45 et s.
3. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XXI. A, XXV et s.

trônant, a eu certainement recours — lui ou l'auteur d'un modèle qu'il suivit — à des portraits isolés de ces saints évêques, martyrs et confesseurs.

Les fresques des chapelles monastiques coptes nous offrent plusieurs autres exemples de groupes analogues, mais où l'on entrevoit mieux, parfois, la variété des modèles utilisés[1]. On y constate tout d'abord, dans chaque décoration, un choix différent des personnages rapprochés : preuve de l'initiative des donateurs qui, tout comme les fidèles qui commandaient les peintures votives isolées, faisaient représenter ceux des saints pour lesquels ils avaient une dévotion particulière ; preuve aussi de l'existence de modèles indépendants pour chacun des portraits qui, dans des combinaisons différentes, ont été réunis sur une fresque. L'exemple de Saqqara que je reproduis (pl. LIX, 1)[2] montre en outre que les peintres coptes ne se donnaient pas toujours la peine d'unifier les types iconographiques de leurs modèles hétérogènes : on y voit, en effet, côte à côte, des saints de catégories différentes et dont quelques-uns conservent l'attitude des orantes, si fréquentes dans les portraits individuels des martyrs. Saint Apollon de Baouît est distingué, en outre, par des croix qui encadrent sa tête et par l'emplacement du donateur en proskynèse qui a voulu se faire représenter le plus près possible de ce saint. Ce portrait de donateur établit un lien de plus entre cette fresque, comprise dans la décoration de la chapelle, et une peinture votive particulière[3]. Dans d'autres cas, par exemple dans la chapelle 51 de Baouît (pl. LIX, 2),

1. Clédat, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, t. XII, 1, pl. X, XIII, XXI, XXVII, XXIX et s. ; t. XII, 2, pl. L-LVII, LXII-LXIII, LXIX, LXXXVI-LXXXIX, CII, CIII, CV, CVIII-CX. La multiplication des portraits de saints et de moines défunts, à Baouît, s'explique peut-être par la survivance d'une vieille croyance égyptienne, selon laquelle le portrait d'un mort fixé dans un lieu de culte assurait au trépassé portraitisé un prolongement d'existence. Cf. l'apocryphe copte sur le châtiment de Judas : « Son nom a été rejeté du livre de la vie, son sort a été rayé du nombre des vivants, sa πινακίς (je traduis : portrait) a été détruite, sa stèle a été brisée ». Sur ce texte et les usages auxquels il fait allusion : P. Lacau, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, IX, 1904, p. 67 et s. A.-M. Blackman, dans *Journal Egypt. Archeol.*, V, 1918, p. 161, n. 2. Weynants, *Les statues vivantes*, Bruxelles, 1926, p. 135.

2. Quibell, *Excavations at Saqqara* (1908-9, 1909-10), 1912, p. 23, n° 1725, pl. XXII, XXIII, 1.

3. Autre exemple d'un portrait de donateurs qu'on figure parmi les saints, à Baouît, chapelle 51, paroi Est : deux personnages, dont l'un porte le nimbe carré des vivants, se tiennent derrière des martyrs cavaliers. Photo Clédat, Hautes Études inv. 4517.

le caractère factice et les modèles indépendants des galeries de saints réunis sur le même mur se laissent reconnaître grâce à des indices différents. On y voit, en effet, à côté de deux martyrs (à gauche) et du donateur (à droite), un groupe de trois saints moines, assis sur un banc commun et couronnés par des angelots. Or ce dernier groupe revient, identique ou presque, sur les murs de plusieurs chapelles et au milieu de saints différents[1]. Nous savons que les saints qu'on y réunit sont les patrons du monastère de Baouît, Apollon, Phib et Anoup, et nous pouvons être assurés ainsi que, chaque fois qu'on voulait figurer ces saints sur un mur quelconque d'une chapelle, on reproduisait le même modèle, probablement une peinture de chevalet ou une peinture monumentale dont l'original était conservé dans le sanctuaire dédié à ces saints. A Saqqara (pl. LIX, 1), l'iconographie de saint Apollon ne suit plus ce type, particulier à Baouît. Mais lorsqu'à Saqqara des fresques représentent les saints locaux de ce monastère, nommés Jérémie et Enoch, ils s'inspirent également de types iconographiques fixes, qui reproduisent certainement des portraits originaux, quoique l'emplacement qu'on réserve à ces images murales (à Saqqara on leur attribue plusieurs fois la même place, dans la conque de l'abside, où ils apparaissent chaque fois en buste)[2] les fasse rentrer dans l'ordonnance décorative de la chapelle. Là encore ce sont des portraits indépendants les uns des autres qui sont à l'origine des images des saints rapprochés sur le même mur.

Une forme particulière de la dévotion, la litanie aux saints, a dû favoriser ces reproductions de leurs portraits, et notamment leur multiplication sur les murs des locaux cultuels : tandis que l'invocation à un personnage isolé ou à un groupe limité de saints protecteurs est à l'origine des peintures votives individuelles, c'est la litanie faisant appel à beaucoup de saints à la fois, qui a trouvé son expression plastique dans les théories de portraits réunis sur les parois des églises. Mais, là également, il faut distinguer, à l'origine, deux procédés différents et parallèles. Lorsque dans les décorations du ve et du vi^e siècle, en Italie et en Gaule, on réunit les figurations de groupes bien définis, comme ceux des apôtres, prophètes ou patriarches, ces séries de portraits conventionnels, créés

1. Chapelles 7, 35, 51, etc. : Clédat, *l. c.*, t. XII, 1, pl. XXVII ; t. XXXIX, 1916, pl. XIV, et dans *CR. Acad. Inscr.*, 1904, p. 9-10 du tirage à part.

2. Quibell, *l. c.*, p. 22, n° 1733, p. 23, n°s 1724 et 1725.

et reproduits par cycles complets, correspondent aux invocations liturgiques courantes et stéréotypées qui ne mentionnent ces saints personnages que par catégories, et ne laissent aucune place à l'intervention de la foi individuelle : dans ces cycles, comme dans ces prières, on a affaire à des groupements qui sont reçus et répétés en bloc. Limités d'abord aux catégories que je viens de rappeler, les cycles iconographiques et les litanies y adjoindront plus tard « les martyrs » et « les confesseurs » ; mais ces séries amplifiées de personnages saints se présenteront encore comme des ensembles, où l'accent ne tombe sur les caractéristiques individuelles d'aucun saint. Il est instructif à cet égard d'observer les deux fameuses processions de martyrs, hommes et femmes, qui furent ajoutées sous Justinien aux images des apôtres et des prophètes, sur les murs latéraux de Saint-Apollinaire-le-Nouveau (pl. XLVI, 1 et 2). Quoique le nombre des martyrs figurés y soit grand, on ne saurait les considérer, — au point de vue religieux comme pour l'effet esthétique — que dans leur ensemble : ce sont « les martyrs », comme les personnages au-dessus d'eux sont « les prophètes » et « les apôtres ». Leurs têtes sont banales, et leurs mouvements, leurs costumes identiques ne font de chaque personnage qu'un élément stéréotypé dans une chaîne rythmique, que les noms tracés à côté de chacune des figures n'arrivent point à individualiser.

Par contre, si le fidèle compose lui-même sa prière et y réunit des invocations à des saints plus ou moins nombreux, il les choisit selon ses préférences[1]. Aussi, lorsque l'idée lui vient d'offrir à un sanctuaire l'équivalent pictural de sa prière, le peintre qui en sera chargé se verra obligé de composer, pièce par pièce, la galerie de portraits que comporte cette commande. Des groupes de fresque coptes, à Baouît, Saqqara et ailleurs, nous permettent d'entrevoir la voie par laquelle, pratiquement, a pu se faire une pareille transposition de prières individuelles en cycles iconographiques particuliers. Mais comme il faudra, pour mieux suivre ce processus, que nous parlions auparavant de certains autres types de décorations murales, nous analyserons le témoignage de ces monuments coptes au chapitre VI de cet ouvrage[2].

1. Il est évident que souvent le fidèle en question n'était autre que le prêtre, l'évêque ou le supérieur du couvent qui prenait l'initiative de la décoration peinte de l'église ou de l'oratoire.

2. C'est là aussi que nous préciserons les rapports entre les litanies aux saints et les galeries de portraits sur les murs des sanctuaires.

CHAPITRE IV

LES IMAGES DES THÉOPHANIES DANS LES MARTYRIA DES LIEUX SAINTS

1. LEUR ORIGINE
LES THÉOPHANIES-VISIONS DE L'ABSIDE

Les images que nous avons étudiées jusqu'ici appartiennent aux cycles des *martyria* qui commémorent un saint particulier ou un groupe de saints et qui, en principe, s'élèvent sur son tombeau, encadrent un corps saint ou un fragment de ce corps. Tous les pays de l'Empire, en nombre inégal il est vrai, avaient chacun leurs propres martyrs, puis leurs confesseurs et, par conséquent, des *martyria* avec des reliques qui étaient les corps de ces saints. La Palestine seule parmi les provinces de l'univers chrétien possédait en outre des reliques d'une autre espèce : des traces des pieds de Notre-Seigneur, des grottes, des pierres, des maisons, des objets qu'il avait visités ou touchés, la croix de sa passion, son tombeau vide ; et aussi d'autres édifices et objets dans lesquels, la mode des « lieux saints » une fois généralisée, on a reconnu les témoins de l'histoire providentielle qui s'était déroulée en Palestine depuis Adam jusqu'à Marie et par conséquent témoins de la vraie foi[1]. Ces choses inanimées

1. Cette signification de la Terre Sainte et de ses Lieux Saints, pour la Chrétienté du IVe au VIe siècle, est admirablement mise en lumière dans une certaine lettre adressée par des moines palestiniens à l'empereur Anastase (COTELERIUS, *Eccl. graecae monum.*, III, p. 314. HOLL, *Enthusiasmus u. Bussgewalt beim gr. Mönchtum*, 1898, p. 171, n. 1) : ὁ...θεὸς καὶ δεσπότης Ἰησοῦς Χριστὸς ... τὰ σκῆπτρα ... τῷ θεοφιλεῖ ὑμῶν κράτει κατεπίστευσε τὸ μέγα τῆς εἰρήνης ἀγαθὸν ... πάσαις μὲν ταῖς ἁγιωτάταις αὐτοῦ ἐκκλησίαις, ἐξαιρέτως δὲ τῇ μητρὶ τῶν ἐκκλησιῶν βραβεῦσαι βουλόμενος..., ἐν ᾗ τὸ μέγα τῆς εὐσεβείας

portaient à leur façon un témoignage sur le vrai Dieu, et cette μαρτυρία, plus évidente peut-être aux yeux du pèlerin que celle d'un tombeau de saint, était mieux faite pour nourrir l'imagination de l'artiste. Puisque la chose sanctifiée par le contact avec le Christ ou avec un personnage de l'un des deux Testaments tirait son prestige de l'événement du grand passé dans lequel elle avait pris une part passive, l'iconographe était tout naturellement amené à reconstituer cet événement par un dessin, comme le pèlerin le reconstituait dans son imagination. Le culte des reliques historiques de la Palestine conduisait ainsi presque inévitablement à l'iconographie historique chrétienne, aux lieux mêmes de ce culte. Et on n'exagèrerait rien sans doute en disant que, sans le développement pris par la vénération de ces témoins matériels de la vérité du Dieu chrétien, les formules de l'iconographie chrétienne ne se seraient pas fixées, comme elles le furent pour assurer la représentation fidèle des personnages et des sites de l'histoire sacrée. L'imagerie chrétienne serait restée ce qu'elle était avant le début de l'ère des pèlerinages palestiniens et conforme en cela aux iconographies des autres religions de la basse antiquité, c'est-à-dire un domaine où la liberté de créations nouvelles n'était limitée que par l'incapacité créatrice de la plupart des exécutants et par le traditionnalisme inhérent à toute pratique religieuse. C'est dire que non seulement les modèles d'une série d'images essentielles de l'iconographie chrétienne, mais les bases religieuses de cette imagerie ont dû être trouvées en Palestine et en fonction du culte de ses reliques historiques.

Nous savons par Eusèbe que les sanctuaires que Constantin éleva en Palestine sur les lieux saints, et qui sont les plus anciens parmi les édifices de ce genre, étaient destinés à commémorer et à glorifier les lieux des « théophanies » chrétiennes[1]. La basilique de Bethléem marquait l'endroit de la

... τελειωθὲν μυστήριον ἀρξάμενον ἀπὸ Ἰερουσαλὴμ... εἰς πάντα τὰ πέρατα τῆς γῆς τὸ φῶς τῆς ἀληθείας ἀνέτειλε. Τούτου τοῦ τιμίου... μυστηρίου διὰ τοῦ νικοποιοῦ καὶ τιμίου σταυροῦ καὶ τῆς ζωοποιοῦ αὐτοῦ ἀναστάσεως ἔτι μὴν καὶ πάντων τῶν ἁγίων καὶ προσκυνουμένων τόπων τὴν ἀληθῆ καὶ ἀφαντασίαστον ὁμολογίαν καὶ πίστιν... οἱ τῆς ἁγίας γῆς ταύτης οἰκήτορες ἄτρεπτον καὶ ἀπαρεγχείρητον ἐν Χριστῷ διεφυλάξαμεν.

1. Eusèbe, *Vie de Const.*, III, 41, éd. Heikel, p. 95 : (Constantin) ἀπολαβὼν δ' ἐνταυθοῖ χώρας ἑτέρας δυσὶν ἄντροις μυστικοῖς τετιμημένας, πλουσίαις καὶ ταύτας φιλοτιμίαις ἐκόσμει · τῷ μὲν τῆς πρώτης τοῦ σωτῆρος θεοφανείας ἄντρῳ, ἔνθα δὴ καὶ τὰ τῆς ἐνσάρκου γενέσεως ὑπέστη, τὰς καταλλήλους νέμων τιμάς, τῷ δὲ τῆς εἰς οὐρανοὺς ἀναλήψεως τὴν ἐπὶ τῆς ἀκρωρείας μνήμην σεμνύ-

naissance corporelle du Christ ; les deux sanctuaires du Golgotha s'élevaient à la place où sa divinité se manifesta d'une façon sublime par la résurrection après une mort effective, mais provisoire ; l'église de Membré était fondée sur l'emplacement de l'apparition à Abraham des trois anges, apparition qu'Eusèbe classe expressément parmi les théophanies ; enfin, construite quelques décades après la mort de Constantin, l'église au sommet du Mont des Oliviers consacrait le lieu où la divinité du Christ se manifesta une dernière fois, dans l'acte même de l'Ascension au ciel. Après Constantin, des fondateurs princiers et autres ajoutèrent de nouveaux sanctuaires à des endroits de la Terre Sainte qui pouvaient être considérés comme des lieux de théophanies. A la fin de l'antiquité, c'est-à-dire au VIe et au VIIe siècle, c'est par dizaines qu'on comptait les églises qui abritaient un culte local établi sur l'emplacement d'une théophanie, c'est-à-dire d'une manifestation de Dieu dans un événement historique. La vie terrestre du Christ en fournissait le plus grand nombre[1], mais par extension la notion de théophanie s'étendait à l'Annonciation et à la Visitation qu'on commémorait dans un sanctuaire spécial installé dans la maison de la Vierge Marie à Nazareth, tandis que par ailleurs la piété chrétienne se saisissait également du culte des lieux consacrés par des théophanies bibliques.

Or, les théophanies chrétiennes, à ne parler que de celles qui appartiennent au Nouveau Testament et plus spécialement à la vie du Christ, se laissent grouper d'une certaine façon, qui s'explique lorsqu'on remarque que les caractéristiques d'une théophanie ou épiphanie chrétienne devaient être conformes aux idées communément reçues à ce sujet, dans l'antiquité. Dans toutes les religions antiques, et notamment vers la fin du paganisme, le phénomène de la théophanie-

νων ... 43. (A propos du *martyrium* de la Nativité, le Christ est appelé ὁ μεθ' ἡμῶν θεός, comme sur les images théophaniques) : καὶ γὰρ καὶ γένεσιν ὑπομεῖναι ὁ μεθ' ἡμῶν θεὸς δι' ἡμᾶς ἠνέσχετο... *Panégyr. Const.*, 9, 17, éd. Heikel, p. 221 : τρεῖς δ' ἀπολαβὼν ἐν τῇδε χώρας τρίσιν ἄντροις μυστικοῖς τετιμημένας, πλουσίαις ταύτας οἰκοδομαῖς ἐκόσμει, τῷ μὲν (τῆς) πρώτης θεοφανείας ἄντρῳ τὰ τῆς καταλλήλου νέμων τιμῆς, τῷ δὲ τῆς ὑστάτης ἀναλήψεως τὴν ἐπὶ τῆς ἀκρωρείας μνήμην σεμνύνων, τῷ δὲ μέσῳ τοῦ παντὸς ἀγῶνος τὰς σωτηρίους ἀνυψῶν νίκας. Ταῦτα δὴ πάντα βασιλεὺς ἐκόσμει τὸ σωτήριον εἰς ἅπαντας ἀνακηρύττων σημεῖον.

1. P. ex. un sanctuaire du Baptême, sur le Jourdain ; d'autres : sur le Mont-Thabor, à l'endroit de la Transfiguration, ou à Jérusalem, dans la maison du Cénacle de Sion où eut lieu la Descente du Saint-Esprit, etc.

épiphanie tenait une place considérable et se présentait sous deux formes également fréquentes. D'une part, on appelait théophanie l'apparition d'une divinité, pour un temps limité et généralement très bref, à un seul fidèle ou à un nombre limité de croyants. C'est la théophanie-vision qui, si éphémère qu'elle soit, permet une contemplation immédiate du dieu. Mais on considérait également comme théophanies toutes les actions d'un être divin, dieu ou héros, par lesquelles il se manifeste aux hommes et qui généralement leur sont favorables. Les interventions surnaturelles des dieux dans la vie terrestre, c'est-à-dire les miracles, représentent le groupe le plus important des théophanies de ce genre. Comprises de cette façon, elles se confondent quelquefois avec l'ἐπιδημία, là notamment où les manifestations de la puissance divine s'étendent sur une période plus ou moins prolongée. Dans les théophanies de ce genre ce n'est pas la vision de dieu dans la contemplation de sa personne qui faisait apparaître la divinité (le dieu pouvait ne pas se montrer aux hommes), mais la constatation de ses actes dont la nature faisait présumer qu'ils n'avaient pu avoir pour auteur que la divinité. Cette deuxième catégorie de théophanies est par conséquent celle des hauts faits de la divinité, au milieu des hommes et à leur profit[1].

Les témoignages sur les théophanies appartiennent à toutes les époques et à tous les pays de civilisation gréco-romaine. Mais seules les épiphanies de la période hellénistique et impériale intéressent directement cette étude. Ainsi, dans les temples de Zeus à Panamara en Carie, d'Athéna à Lindos dans l'île de Rhodes, de Parthénos à Chersonèse en Tauride, on enregistrait en tant qu'épiphanies les interventions de ces divinités locales pour défendre leurs sanctuaires respectifs, la ville qui les abritait et ses habitants, leurs fidèles[2]. Ces

1. Meilleure monographie du sujet (religions païennes, culte monarchique et christianisme primitif) : Fr. Pfister, dans *Pauly-Wissowa*, Suppl. IV, 1924, p. 277-323, s. v. *Epiphanie*. V. aussi L. Weniger, *Theophanien, altgriechische Götteradvente*, dans *Archiv f. Relig.*, 22, 1924, p. 31 et s. Th. Hopfner, *Griech.-aegypt. Offenbarungszauber*, II, p. 44 et s. (papyrus, auteurs néo-platoniciens, etc.). P. Roussel, dans *Bull. Corr. Hell.*, 55, 1931, p. 95 et s. O. Casel, dans *Bened. Monatsschrift*, 4, 1922, p. 13 et s. Rohde, *Psyche*, v. index. *Realencyclop. d. protest. Kirche*[3], 19, s. v. *Theophanie*. — Le classement des théophanies en « passagères » et « permanentes » remonte à l'abbé Foucher : *Mém. Acad. Inscr.*, 36, 1766, p. 303.

2. P. Roussel, *l. c.*, p. 70 et s. Ch. Blinkenberg, *La chronique du temple Lindien*, Copenhague, 1912 = Dittenberger, *Syllog.*[3], 1917, p. 725.

actes de protection se traduisaient par des miracles multiples qu'on prenait soin de noter et de faire connaître, avec l'intention évidente d'augmenter la célébrité du pèlerinage. Des états et des particuliers ont dû bénéficier des conséquences heureuses d'épiphanies de ce genre, puisque les mêmes chroniques des temples (par exemple à Lindos) tenaient des registres des dons apportés par les bénéficiaires de la sollicitude divine, et dans un cas au moins, à Lindos, on y cite une offrande déposée à l'occasion d'un miracle porté sur le registre voisin des épiphanies. Il est vraisemblable que parmi les sanctuaires qui jouissaient d'épiphanies particulièrement fréquentes, les temples des dieux guérisseurs, Asclépios, les Dioscures, Sérapis, occupaient une place de premier plan. On sait tout au moins que les dieux-médecins et protecteurs apparaissaient souvent aux malades pendant et en dehors des incubations, ou aux voyageurs en péril de mer, et que cette théophanie-vision marquait le moment de l'intervention miraculeuse de ces dieux[1].

D'autre part, la théophanie-vision a joué un rôle essentiel dans les rites de l'initiation et de la consécration des mystes, dans les religions d'Isis-Osiris, d'Attis, de Mithra. C'est au moment où le néophyte contemplait en extase la divinité qui lui apparaissait soudainement et avec laquelle il communiait ainsi directement, que s'accomplissait le mystère de sa régénération ou de sa résurrection à une vie supérieure et éternelle. Cette contemplation des *mysteria* de la consécration annonçait ainsi la vision de la divinité, telle qu'elle se reproduira, pour se prolonger éternellement, dans le séjour paradisiaque d'outre-tombe[2].

De leur côté, les théurges hellénistiques s'efforçaient d'établir un contact et une union de l'homme avec la divinité, au moyen de visions qu'ils provoquaient par des procédés de magie[3]. Mais, si les procédés étaient différents, le but

A. Wilhelm, dans *Archeol.-Epigr. Mitteil. aus Oester.-Ungarn*, 20, 1897, p. 87. Rostovtzeff, dans *Klio*, 16, p. 203 et s. (qui cite également d'autres théophanies de dieux, à Magnésie, Éphèse, Pergame, Rome).

1. V. *infra* sur les visions d'Asclépios, d'Isis, des Dioscures, etc.

2. A. Dieterich, *Eine Mithrasliturgie*, 1903, p. 2 et s. Hopfner, *l. c.*, II, p. 59 et s. Reitzenstein, *D. hellen. Mysterienreligionen*[2], 1910, p. 32, 35, 38. Cf. Anrich, *Antikes Mysterienwesen in seinem Einflusse auf d. Christentum*, p. 125-126.

3. Hopfner, *l. c.*, II, p. 42-43. A.-J. Festugière, *L'expérience religieuse du médecin Thessalos*, dans *Rev. Bibl.*, 48, 1939, p. 45 et s. Diverses recettes de mages : Nock, dans *Journal Egypt. Archeol.*, XV, 1929, p. 230 et s. Cf. au

restait identique : la contemplation immédiate de la divinité. Chez les mystes, comme chez les mages, cette vision a une action immédiate sur le spectateur : la divinité lui communique la connaissance de vérités cachées, le guérit de maladies corporelles et, surtout chez le myste, qui par la contemplation s'unit au dieu de la vision, le remplit d'une émanation divine, le déifie et le plonge dans un état de béatitude inexprimable[1]. Sans doute, dans les pratiques des mystes et des mages, la théophanie a pu se présenter aussi sous forme de miracles, mais elle y est essentiellement une apparition momentanée à des individus en état d'extase, apparition d'autant plus importante dans leur expérience religieuse qu'elle était généralement accompagnée soit d'une révélation de vérités essentielles, soit d'une union mystique avec la divinité elle-même.

Les royaumes des diadoques et l'Empire connaissaient enfin les théophanies des religions monarchiques[2]. Malgré les apparences, ce n'est d'ailleurs qu'une application particulière des mêmes notions religieuses au cas du souverain régnant (ou de ses prédécesseurs) assimilé à un dieu épiphane. Toute la vie de ce monarque est une manifestation de la divinité aux hommes. Mais certains moments saillants de sa carrière sont considérés comme des théophanies par

XI[e] siècle à Byzance, Psellos appelle l'art de provoquer les visions la γοητεία, et les apparitions elles-mêmes, des εἴδωλα (parmi lesquels il mentionne les prophètes, la Vierge, les saints : K. SVOBODA, *La démonologie de Michel Psellos*, Brno, 1927 (*Spisy filosof. Fakult. Masaryk. Univ. v Brne*, n° 22), p. 50 et s.

1. CUMONT, dans *Mon. Piot*, XXV, 1921-2, p. 77 et s. (commentaire de Apulée, *Metamorph.*, XI, 23 et s.) ; *Relig. orient. dans le paganisme romain*[4], 1929, p. 245, n. 106. Pour Philon, l'ὁρατικὸν γένος, les hommes qui ont la faculté de voir Dieu, représentent le type le plus élevé de l'humanité (REITZENSTEIN, *l. c.*[3], p. 317).

2. Les divers aspects du culte monarchique auxquels nous nous référons ont été étudiés dans de nombreux ouvrages, p. ex. E. BEURLIER, *Essai sur le culte rendu aux empereurs romains*, 1890, *passim.* ; *De honor. divin. quos acceperunt Alexander et successores eius*, 1890, p. 49, 52 (fêtes dans le royaume hellénistique d'Égypte au 1[er] de l'an, aux natalices des princes et à celles de leur pouvoir). W. SCHMIDT, *Geburtstag im Altertum*. Giessen, 1908, p. 53 et s. L. BRÉHIER et P. BATIFFOL, *Survivances du culte impérial romain*, 1920, *passim*. PFISTER, dans *Pauly-Wissowa*, Suppl. IV, p. 306 et s. A. MORET, *Le caractère religieux de la royauté pharaonique* (*Annales du Musée Guimet*, XV, p. 48. Cf. même coll., XIV, p. 24, n. 2). — Mais généralement les historiens ne relèvent pas le caractère épiphanique des principales manifestations de la divinité du monarque et n'établissent pas de parallèles avec les diverses catégories des théophanies d'autres divinités.

excellence. Ce sont, d'une part, les événements qui marquent sa naissance, le début de son activité ou sa première apparition dans une partie quelconque de son royaume ; et ce sont, d'autre part, ses hauts faits, les triomphes remportés pour le plus grand bien des sujets.

Les cérémonies de la liturgie impériale, les rites des réceptions au Palais Sacré, le calendrier des fêtes officielles, reflètent les divers aspects des théophanies dans la personne du roi hellénistique et surtout de l'empereur du Bas-Empire. On fête le jour de sa naissance, et aussi et surtout (mais toujours comme *natalices*) celui de son avènement ou de sa consécration à la dignité de souverain par la grâce de Dieu, parce que ces moments correspondent au commencement de la révélation du dieu dans le prince. Cette même divinité se manifeste aussi toutes les fois que le monarque inspiré remporte un succès militaire ou accomplit un acte de magnificence : ces triomphes et ces bienfaits s'assimilent aisément aux théophanies-miracles. Quant à la théophanie-vision, elle est également applicable à la personne du monarque sacré : il suffit de rappeler les rites des réceptions au Palais, pendant lesquelles le souverain trônant apparaissait plus ou moins brusquement aux yeux des assistants (cf. le rideau qui le masquait d'abord et qu'on retirait lorsqu'arrivait le moment de la « vision » sacrée) et restait figé, dans ses vêtements brillants et encadré de luminaires, en offrant au regard des mortels une vision qui imitait les apparitions directes des dieux.

La notion de l'épiphanie ou théophanie (les deux termes sont sensiblement synonymes dans les textes qui entrent ici en ligne de compte), telle que nous la trouvons dans l'Église ancienne, n'est qu'une adaptation aux faits chrétiens des catégories religieuses que je viens de rappeler et qui étaient d'un emploi courant aux premiers siècles de notre ère. Il est significatif, à cet égard, que l'appellation d'Épiphanie (ou, plus rarement, de Théophanie) se soit attachée d'abord à un groupe d'événements de l'histoire terrestre du Christ qui marquaient les débuts de l'incarnation, et que tous les événements du commencement de la vie du Christ aient été commémorés comme ses *natalices*, bien qu'à côté de sa naissance effective on y fêtât aussi le baptême ou consécration mystique, ou encore l'adoration de l'Enfant par les mages qui correspond à une proclamation de l'avènement, et enfin le miracle de Cana ou première manifestation de la puissance

thaumaturge du Christ[1]. Autrement dit, les chrétiens donnèrent le nom d'Épiphanie (Théophanie) à des événements évangéliques si divers que l'on a pu les rapprocher, sous le couvert d'une appellation commune, seulement par ce que le langage de l'époque et la notion religieuse qu'il supposait recouvraient déjà dans la pratique courante plusieurs aspects différents, mais consacrés, du même phénomène : la manifestation de la divinité à des hommes. Je viens de rappeler ces types de théophanies : naissance, consécration et avènement du personnage qui incarne un dieu ; ses miracles bienfaisants[2]. Lors de la fixation de ce premier groupe d'épiphanies chrétiennes, l'influence de la religion monarchique a dû être prédominante, sinon exclusive, étant donné que ce sont les aspects de la théophanie qui avaient été relevés surtout par le culte princier qui, appliqués au Christ, ont reçu très tôt les honneurs de grandes fêtes chrétiennes et que le terme d'Épiphanie s'est conservé pour désigner précisément ces fêtes[3].

Le récit évangélique connaissait d'autres épisodes de l'histoire de l'incarnation qui pouvaient être facilement rangés parmi les cas caractérisés de théophanies. L'histoire de l'enfance en offrait plusieurs, en dehors de ceux qu'on fêta de bonne heure comme *natalices* du Christ. Je pense aux apparitions d'anges, annonciateurs soit de la prochaine

1. Sur tous ces thèmes dans l'art et leur signification religieuse plus précise, v. *infra*.

2. *Cf.* les définitions de l'œuvre du Salut accomplie par le Christ, dans le très curieux texte que voici (il semble remonter au IVe ou Ve siècle) : « (les missionnaires) *testificantes quomodo novissimis temporibus* de caelis inter homines (Jesus Christus) apparuit, *cum admirandis* prodigiis et miraculis *ineffabilibus, infirmantium sanans morbos et homines regno caelorum dignos efficiens*. De incarnatione *vero ipsius accurate scripserunt prophetae*, deque morte et passione ipsius ac resurrectione a mortuis : *quorum testes Chaldei et Magi Persarumque sapientissimi, astrorum motu ducti et tempus nativitatis eius secundum carnem agnoscerunt, et primi agniti a se Deo et Deo numera obtulerunt. Multa autem atque stupenda* miracula *fecit. Primum enim aquam commutavit in vinum* (suit une énumération des miracles). *Quis autem posset exsequi verbis omnia quae fecit* signa et prodigia quibusque probatus est Deus esse, *non autem aliquis homo vulgaris* (*Vita* s. Theodoti, par un certain Nil : RUINART, *Acta martyr. sincera*, Paris, 1689, p. 366. — Ce texte fait un précieux pendant aux programmes iconographiques qui relèvent les mêmes catégories des manifestations de la divinité du Christ et certainement dans le même but.

3. Nativité, Adoration des Mages, Baptême, Miracle de Cana. Sur l'origine de ces fêtes et leur célébration dans l'antiquité : DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*[5], p. 271-281. CABROL, *Dict.*, sous les noms des fêtes.

parousie du Christ, soit d'autres naissances et d'autres événements, qui prouvaient l'intervention immédiate de Dieu en faveur de l'enfant divin : apparitions d'anges à Marie et à Joseph, à Anne et à Joachim, à Zacharie, puis aux bergers, aux mages et encore à Joseph ; enfin, à tous ceux qui assistaient au baptême (ici, à la place de l'ange, c'est la colombe et la voix de Dieu qui indiquent la présence divine). Les évangiles multiplient ces visions d'envoyés célestes tout le long de leur récit de l'enfance qui, dans les apocryphes encore plus que dans les évangiles canoniques, nous fait sentir à chaque pas la sollicitude de Dieu pour le Christ avant et après sa naissance : d'une part, Dieu prépare à cet événement un petit groupe d'hommes d'une fidélité éprouvée, et les engage à reconnaître dans l'Enfant un Dieu et Seigneur incarné ; de l'autre, il intervient pour déjouer les tentatives de s'opposer à l'enfant divin. Puis, brusquement, ces théophanies-apparitions s'arrêtent net : c'est que, de la démonstration des débuts de la parousie dont on voulait indiquer le caractère surhumain, on passe à d'autres événements, qui restent en dehors du thème des *natalices*.

Dans la partie centrale de la vie du Christ, une seule apparition divine, lors de la Transfiguration. Elle reste isolée, chronologiquement. Par contre, les interventions divines se multiplient à nouveau dès qu'on arrive à la Passion. Cette deuxième série de théophanies a pour introduction l'entrée solennelle à Jérusalem présentée à la manière d'un *adventus* triomphal, qui est un thème des épiphanies et qu'accompagne d'ailleurs une intervention de Dieu qui fait entendre sa voix (*Jean* 12, 28). Puis, c'est l'apparition de l'ange au Christ à Gethsémanie, au moment qui précède immédiatement le commencement de la passion proprement dite ; un peu plus tard, c'est le Christ qui, avant d'expirer sur la croix, adresse la parole à Dieu ; enfin, c'est une nouvelle apparition d'un ange, cette fois aux myrrhophores, pour annoncer la résurrection, et la série des apparitions surnaturelles du ressuscité lui-même, qui se termine par une vision finale, lorsque, s'élevant au ciel, il se montre aux apôtres pendant son ascension. Autrement dit, faisant pendant à l'Enfance, la Passion offre la même profusion d'apparitions surnaturelles. Par-dessus la partie centrale du récit évangélique, la Passion et l'Enfance se rejoignent comme deux périodes marquées de théophanies-visions, et il est remarquable que ces apparitions surnaturelles (comme les visions

dans le songe) soient toutes concentrées aux deux extrémités du récit évangélique. C'est là, autour de la naissance et autour de la mort-résurrection (re-naissance, dit Eusèbe)[1] que la divinité du Christ se manifesta d'une façon immédiate par des interventions fréquentes de Dieu. Les biographes des martyrs, à leur tour, feront une large place à l'intervention divine dans la vie de leurs héros (tout au moins dans les Passions les plus anciennes), mais ce n'est que la fin de leur carrière qui sera accompagnée d'apparitions divines, de rêves providentiels, de visions de Dieu ou de ses envoyés, ou de conversations avec eux[2] : tandis que, pour le Christ, on marque aussi bien le moment où il devient homme sans cesser d'être Dieu, et celui où il cesse d'être homme et revient au ciel, le martyr ne connaît que le deuxième aspect de cette parousie complète et normale. Sa naissance, son enfance corporelles n'intéressent pas le chrétien à l'époque ancienne ; contrairement à ce qui est vrai pour le Christ, pour la Vierge ou pour saint Jean-Baptiste, le martyr ne porte en lui le souffle divin qu'à l'extrême fin de sa vie, et notamment peu avant sa mort qui est une « renaissance ». On comprend dès lors que la plus ancienne biographie du martyr ne soit qu'une *passio* et que l'Église ne fête que le jour de sa mort proclamée *natalis*, tandis que, pour le Christ, malgré l'importance extrême prise par la fête de Pâques, la commémoration de son apparition sur terre est célébrée avec une piété égale ; et c'est là et non pas à la fête de la mort-résurrection qu'on fixe le *natalice* du Christ.

Rappelons-nous, à ce sujet, que les *natalices* d'Alexandre le Macédonien, divinisé à l'extrême fin de sa vie, furent célébrés le jour commémoratif de sa mort, tandis que chez les rois Ptolémées et chez d'autres souverains considérés comme épiphanes depuis leur naissance, c'est le jour de celle-ci qui devenait normalement la fête des *natalices*[3]. Tout

1. Eusèbe, fragment III de l'Épiphanie, éd. Grossmann, p. 11*-12* : μετὰ θάνατον ἐναργῶς παλιγγενεσίαν... Ce fragment est remarquable en outre par l'accent qu'il met sur la nécessité qu'avaient les apôtres de « voir de leurs propres yeux » la victoire du Christ sur la mort, pour affermir leur foi.

2. Holl, *Die Vorstellung vom Märtyrer u. die Märtyrerakte*, etc., dans *N. Jahrb. f. d. klass. Altertum*, XXXIII, 1914, p. 521 et s. = *Gesammelte Aufsätze*, II, 1, p. 68 et s. et notamment p. 71 et s. V. aussi : Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, I, 35 (Quirinus de Siscia). Actes des martyrs persans, Mar Giwargis (ou saint Georges mort en 615 en Perse : *Bibl. d. Kirchenväter*, t. 22, p. 267).

3. Sur les fêtes des épiphanies royales hellénistiques : A. Deissmann, *Licht vom Osten*[4], 1923, p. 314 et s. O. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, 1923,

compte fait, ce qui semble avoir été relevé partout, c'est le moment ou les moments, voire les périodes dans l'existence d'un personnage pendant lesquels la divinité s'était manifestée en lui d'une façon certaine. Parfois, cette théophanie était unique et momentanée, le choix du moment à relever dans la biographie était alors fait d'avance. Parfois, elle était prolongée, et alors on n'en relevait que les expressions les plus frappantes à des événements critiques — surtout le commencement, mais aussi la fin, là notamment où celle-ci contient une promesse de « renaissance » et de retour : à ce dernier titre, l'épiphanie du baptême du Christ et les *natalices* des simples chrétiens fixés au jour de leur propre baptême, avec leur mystique de la mort du vieil Adam et de la naissance d'un homme régénéré, s'apparentent à toutes les théophanies de fin de vie, et cette parenté fait mieux comprendre la valeur religieuse des « passions » du point de vue de la notion d'épiphanie : toute « passion » chrétienne (celle du Christ comme celles des martyrs) n'a de valeur religieuse que par la résurrection qu'elle assure, c'est-à-dire par une nouvelle naissance.

Il est à présumer que les arts religieux des époques hellénistiques et romaines avaient été souvent appelés à refléter les croyances, si répandues, dans les théophanies sous toutes leurs formes. Et nous possédons encore, on le verra, plusieurs catégories de monuments païens qui offrent des éléments d'une iconographie appropriée à ce thème religieux. Mais la destruction massive des œuvres de l'art religieux, dans la plupart des royaumes hellénistiques, et aussi la difficulté qu'on éprouve généralement en voulant, d'après les images antiques, séparer les représentations de l'épiphanie d'un dieu de la figuration ordinaire du même dieu, ne nous permettent pas actuellement de reconstituer dans toute son ampleur le pendant artistique du phénomène religieux qui nous occupe. N'importe quelle statue cultuelle d'une divinité pourrait figurer ce dieu tel qu'il s'était manifesté à un homme. Mais, pour en avoir la certitude, il aurait fallu avoir à côté de l'image divine, celle de « l'homme-témoin oculaire » de la vision, le μάρτυς mortel favorisé par une αὐτοψία. L'art chrétien ne manquera pas (v. *infra*) de représenter ce témoin

p. 44 et s. E. Norden, *D. Geburt d. Kindes*, 1924, p. 118 et s. E. Peterson, dans *Zeit. f. system. Theol.*, 1929-1930. Alföldi, dans *Hermes*, 65, 1930, p. 369 et s.

dans les images-visions que nous pourrons alors classer parmi les théophanies certaines. L'iconographie grecque païenne a connu déjà ce procédé, mais je n'ai pu en trouver qu'un très petit nombre d'exemples.

La perte quasi totale des peintures murales dans les temples diminue singulièrement les chances d'une pareille recherche, car la technique de la peinture se prête mieux que la statue ou le relief à la figuration des apparitions surnaturelles. Les quelques fragments de fresques cultuelles qu'on possède, par exemple à Doura, ne font que mieux mesurer les conséquences de cette perte, pour une étude iconographique de la théophanie. Ainsi, la grande image de Zeus, sur le mur du fond de la *cella*, au sanctuaire de Zeus-Théos, nous met précisément en face d'une représentation d'une théophanie-vision[1]. Le dieu est figuré en triomphateur couronné par deux Victoires, qui le survolent au moment où il monte sur le char solaire prêt à le reconduire dans les cieux. C'est l'ἀναγωγή triomphale, thème de théophanie. On aperçoit, en outre, sur la même image, un groupe de croyants qui acclament et adorent ce dieu, tels des témoins de son apparition momentanée dans une vision de gloire. Il est à peu près certain qu'une composition identique occupait le même emplacement derrière l'autel d'un autre temple de Doura, celui de Bel (ou des dieux palmyréniens)[2]. Et, en partant de ces exemples, il est peut-être permis de considérer comme une figuration de théophanie-vision (et en même temps de théophanie-bienfait de la divinité en faveur des hommes) les fameuses compositions cultuelles de Mithra tauroctone qui occupent elles aussi le fond de la salle cultuelle des mithriastes. Celle du mithreum de Doura en particulier invite à ce rapprochement, parce qu'elle est fixée exactement comme les deux images de Zeus triomphateur, et aussi parce que, tout comme ces tableaux, elle réunit dans un même cadre, la figuration du dieu triomphateur et des hommes (donateurs) qui le voient et l'acclament[3]. En ce qui concerne les images de Mithra-triomphateur, celles qui le figurent tuant le taureau ou s'élevant au soleil, comme le Zeus ou le Bel des fresques de Doura, une autre indication nous invite également à les rapprocher des représentations théophaniques.

1. ROSTOVTZEFF, *Dura and its Art*, pl. XIII, p. 68.
2. *Ibid.*, p. 69.
3. CUMONT, dans *Excavations at Dura-Europos. Report of the 7th-9th Seasons*, pl. XXX (le manteau, le bonnet et la tête de Mithra sont dorés).

Nous savons que dans les *mithrea* ces images cultuelles étaient dissimulées derrière un rideau et qu'à certains moments de la liturgie, ce rideau retiré, l'image apparaissait aux regards des fidèles, telle une vision immédiate de la divinité elle-même. Sur un relief de ce genre, les traces des clous qui retenaient le rideau ont été conservées jusqu'à nos jours[1]. Enfin, les reliefs cultuels trouvés *in situ* dans le *mithreum* de Diebourg sur le Rhin[2], offrent une particularité qui se trouve certainement en rapport avec les mêmes rites de la contemplation de l'image triomphale du dieu : la partie centrale de la dalle y est mobile et réversible, de sorte que, selon le cas, on pouvait faire apparaître aux assistants tantôt Mithra tauroctone, tantôt Mithra montant aux cieux sur le char du soleil. L'intérêt de ces documents archéologiques augmente du fait que nous connaissons un écrit magique (le fameux ἀπαθανατισμός du papyrus Paris suppl. grec 574) où le myste, pendant l'ascension de son âme qui s'élève jusqu'au dieu, se trouve placé à deux reprises devant une vision divine. D'abord, c'est Hélios qui lui apparaît, entouré de rayons de lumière ; il est jeune et beau, il porte une tunique blanche et un manteau rouge, son front est ceint d'une couronne de feu posée sur des boucles aussi brillantes. Au bout de son élévation vers l'éternité, le myste retrouve une autre vision analogue. Cette fois, c'est Mithra lui-même ; il a l'air puissant, son visage est lumineux, ses cheveux sont couleur d'or ; il porte une couronne d'or également et son costume, qui comprend un pantalon bouffant iranien, est tout blanc ; dans ses mains, il tient un objet qui rappelle son triomphe et sa puissance universelle[3]. Ces descriptions sommaires des théophanies aux mystes de Mithra coïncident avec les caractéristiques des images cultuelles trouvées dans les *mithrea*[4]. Et voici par conséquent, une

1. CUMONT, *Mon. myst. Mithra*, II, p. 495.
2. F. BEHN, dans *Röm.-germ. Forschungen*, I, Berlin, 1928. Cf. *Journal des Savants*, 1927, p. 122 et s.
3. DIETERICH, *Eine Mithrasliturgie*, p. 2 et s. Cf. CUMONT, dans *Rev. de l'Instr. publ. en Belgique*, 47, 1894, p. 1 et s. REITZENSTEIN, *N. Jahrb. für das klass. Altertum*, 1904, p. 192.
4. Il est possible que la dorure de certaines statues de Mithra, Dionysos, Asclépios et des empereurs, dût suggérer l'éclat des visions lumineuses des divinités épiphanes. Exemples : G. NICOLE et G. DARIER, *Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule*, 1909, p. 36 et s. *Arch. Anz.*, 1912, col. 28. H. HAAS, *Bilderatlas zur Religionsgesch.*, 15. *Lief. Mithra*, 1930, p. VII-VIII. Exemples de sculptures paléochrétiennes aux têtes dorées : H. ACHELIS, *Die Religion in Gesch. u. Gegenwart*, 1², 1927, p. 254.

première série de monuments païens qu'il est permis d'inscrire au compte de l'iconographie des théophanies.

Par analogie, on devrait pouvoir y joindre les images que d'autres mystes, par exemple ceux du culte d'Isis, contemplaient en extase dans la *cella* du sanctuaire et qui offraient à leurs yeux une vision immédiate de la divinité elle-même. On connaît l'effet que produisait sur eux cette contemplation, la sensation de douceur inexprimable qu'ils éprouvaient et l'union mystique avec la divinité qui, sur le plan religieux, était le fruit et le but de cette contemplation, un à un, de l'image divine[1].

Malheureusement, aucune de ces images, qui semblent avoir été de petites dimensions et faites en bois, n'est arrivée jusqu'à nous. Mais il est permis de croire qu'iconographiquement elles ne se distinguaient pas des autres statues de la même divinité et que, par conséquent, le thème de la théophanie n'y était point exprimé par des traits matériels quels qu'ils soient.

Dans divers écrits qui appartiennent presque tous aux premiers siècles de notre ère, on trouve d'autres descriptions d'apparitions divines, mais généralement par vision en songe. L'apparition de Mandoulis Aiôn[2] ou celle d'Imouthès[3], apparitions de la tétrade à Marcos, rapportée par Irénée[4], celle du Logos à Valentin cité par Hippolyte, ainsi que la vision d'Elchasaï mentionnée par le même auteur[5] ; d'autres apparitions analogues chez les païens et les gnostiques[6], auraient pu nous donner une idée des figurations de la théophanie dans l'art de l'époque impériale. Ceci avec d'autant plus de probabilité que les visions, telles qu'on les décrit, se rattachent généralement à des souvenirs d'images

1. Apulée, *Métamorp.*, XI, 27, cf. 19-20. Cumont, dans *Mon. Piot*, XXV, 1921-1922, article cité. Cf. Diod. Sicil., I, 25.

2. Preisigke, *Sammelb. gr. Urkunden*, 4127. Nock, dans *The Harvard Theol. Review*, XXVII, 1934, p. 53 et s. ; texte relatif à la vision, d'après un graffite sur le mur du temple de ce dieu, à Talmis (Numidie), p. 61 et s.

3. Poimandrès, dans *Corpus Hermeticum*, I, p. 114-116.

4. Irénée, *contra haeres.* Migne, *P. G.*, 7, 593 et s.

5. Festugière, *Rev. Bibl.*, 48, 1939, p. 47, n. 4.

6. Vision de Zosime (Berthelot, *Les alchimistes grecs*, p. 107 et s.) ; vision de Dieu par Moïse d'après Ezéchiel le Tragique (Eusèbe, *Prep. Ev.*, 9, 27 ; *Mnemosyne*, N. S., 18, 1900, p. 270 et s. Cf. *Le Muséon*, 37, 1924, p. 55) ; Visions de s. Perpétue (*Passio*, éd. Franchi de' Cavalieri, dans *Röm. Quart.*, *Suppl. Heft* 5 ; chap. 4, p. 112 et ch. 12, p. 130). Cf. Anrich, *l. c.*, p. 125-126, etc. Nock, *l. c.*, p. 72-73. Reitzenstein, *Die hellen. Mysterienreligionen*, p. 32, 35, 38.

réelles. Mais, en dehors d'un trait qui est commun à la plupart de ces visions, sinon à toutes, à savoir leur luminosité (qui peut supposer une auréole de lumière étendue autour de la figure de l'apparition), ces descriptions sont pauvres en détails plastiques précis. On pourrait relever tout au plus un trait fréquent dans les descriptions d'une vision divine : on la regardait « seul à seul », μόνῳ μόνον[1], et parfois, avec plus de précision *facie ad faciem* (saint Augustin, *De spiritu et anima*, c. 50), « les yeux dans les yeux ». Or, ce procédé suppose évidemment une attitude de face et vraisemblablement une frontalité complète de l'image inspirée par de pareilles visions et qui les inspirait à leur tour.

Les théurges hellénistiques se faisaient fort de provoquer de pareilles visions, et celle d'Asclépios qu'un mage de Diospolis en Égypte a pu faire apparaître au médecin Thessalos, vision conforme dans l'ensemble à d'autres théophanies analogues, ajoute quelques traits suggestifs pour une étude iconographique[2]. Asclépios apparut, resplendissant de beauté et dans une splendeur d'ornements. Il siégeait sur un trône, en διδάσκαλος révélant les mystères, et, avant d'adresser la parole à Thessalos, il leva la main droite. Le P. Festugière, en commentant ce passage, fait observer que ce geste revient souvent sur les statues cultuelles d'Asclépios, et la remarque est d'autant plus suggestive que les apparitions de ce dieu précisément étaient fréquentes. Il y a ainsi de sérieuses chances que les images d'Asclépios avec la main droite levée correspondent au type de la théophanie de ce dieu. Quant au trône, s'il est risqué de supposer dans toute image d'un dieu trônant une formule iconographique de la théophanie, il est certain que dans les théophanies de l'art chrétien Dieu

1. Ou : μόνος πρὸς μόνον : Plotin, *Ennead.*, V, 1, 6 ; VI, 7, 34 et 9, 11. Eusèbe, *Prép. Ev.*, XI, 22. *Catal. codd. astrol. gr.*, VIII, 3, p. 132 et s. ; VIII, 4, p. 253 et s. Cumont, *Mon. Piot*, XXV, 1921-1922, p. 77 et s. E. Peterson, dans *Philolog.*, 88, 1933, p. 30 et s. Cf. la vision de Poimandrès : ἐπὶ πλείονα χρόνον ἀντώπησέ μοι, et celle de Thessalos : Festugière, dans *Rev. Bibl.*, 48, 1939, p. 62. V. aussi le *Livre des morts* : Reitzenstein, *Hellenist. Wundererzählungen*, p. 114, n. 3. Un papyrus magique donne une recette pour permettre à l'âme en extase de regarder face à face les dieux : Hopfner, *l. c.*, II, p. 42. — Ne pas oublier I Corinth. 13, 12 où saint Paul semble employer une expression familière aux religions mystiques : « Maintenant nous voyons dans un miroir, mais alors nous verrons face à face (πρόσωπον πρὸς πρόσωπον, *facies ad faciem*). Cf. saint Augustin, *De spiritu et anima*, ch. 50.

2. Vision d'Asclépios par Aelius Aristide : *Ael. Aristid.* II, § 41, p. 403 ; n. 17, p. 380 éd. Keil. Festugière, *l. c.*, p. 63, n. 28.

apparaît presque toujours siégeant de face et assis sur un trône monumental. C'est notamment le type quasi obligatoire de l'iconographie de la Palestine et de celle de Baouît, qui en dépend ; ce type revient dans des scènes (par exemple l'Ascension) qui, par le sujet, n'appelaient nullement cette figuration. On pourrait ajouter que c'est aussi siégeant sur son trône que l'empereur sacré apparaissait aux simples mortels lors de ses réceptions solennelles et que l'imagerie monarchique s'en tint à cette attitude, pour ses visions les plus officielles du souverain. Nous retrouverons d'ailleurs, dans un instant, les figurations de la théophanie dans l'art princier.

Revenant à Asclépios apparu au médecin Thessalos, rappelons le petit groupe de reliefs votifs athéniens qui figurent l'épiphanie du dieu aux malades pendant l'incubation. Étendus sur leurs lits, ils voient Asclépios surgir devant eux et les regarder dans les yeux[1] ; ou bien on l'imagine posté au chevet du lit : invisible au malade lui-même qu'il semble prendre sous sa protection, il apparaît à d'autres personnages groupés autour du lit[2]. Avec moins d'assurance, il est peut-être permis de reconnaître des images d'Asclépios épiphane (et aussi des déesses d'Éleusis épiphanes auxquelles il est souvent associé) sur d'autres reliefs votifs qui montrent un ou plusieurs fidèles arrêtés devant les effigies de ces divinités et les contemplant face à face[3].

Dans le cadre des mystères dionysiaques, plusieurs exemples de l'épiphanie de Dionysos à un poète (accompagnée quelquefois par une inspiratrice terrestre) font pendant aux reliefs avec Asclépios[4]. Ici encore, le dieu épiphane s'avance vers l'épopte immobile qui, en prévision de cette visite surnaturelle, s'était préparé à une théoxénie. Comme le montre

1. Le Bas, *Monum. figurés*, 53. S. Reinach, *Rép. des reliefs*, 2, p. 330, 2. J. Ziehen, dans *Athen. Mitt.*, 17, 1892, p. 230 et s., fig. 5.

2. Ziehen, *l. c.*, fig. 3, 4.

3. H. L. Urlichs, dans *Bonn. Jahrb.*, 87, 1889, p. 1 et s. F. v. Duhn, dans *Arch. Zeitung*, 1877, p. 142 et s., nos 7-9, 14, 21, etc. Images des épiphanies des déesses d'Éleusis : O. Kern, dans *Athen. Mitt.*, 17, 1892, p. 125-142 et en particulier, p. 139, fig. 1-7, 9. Foucart, dans *Bull. Cor. Hell.*, III, p. 120. — Pausanias, VI, 25, 4, décrit une peinture, dans un petit sanctuaire à côté du temple de la Fortune ; un héros, ou un dieu au nom significatif de Sosipolis ou « sauveur de la cité », y était représenté tel qu'on l'avait vu apparaître en songe, et notamment revêtu d'un vêtement constellé et portant la corne d'Amalthée.

4. Ch. Picard, dans *Amer. Journal of Archeol.*, 38, 1934, p. 140 et 143, fig. 2, 5.

l'iconographie des Dioscures[1], les préparatifs à la théoxénie, et notamment le siège vide qui attend l'hôte divin, appartiennent au thème de la théophanie dans l'art classique.

Il est peut-être permis de joindre à ces images d'épiphanies-visions de Dionysos celles qui le figurent jouissant de la béatitude éternelle dans l'outre-tombe[2]. Pour le myste qui le voyait sur ces images, à demi-étendu et appuyé sur Koré, dans une attitude idéale de repos, ce Dionysos figurait le dieu qui procure à ses fidèles, comme il se l'assure à lui-même, la sensation de bien-être propre à l'état d'ébriété. Le dieu en donnait l'exemple et ce type iconographique le rappelait aux mystes, en situant d'ailleurs cette vision dans l'au-delà : cette épiphanie, si c'en est une, se laisse comparer plutôt aux images des parousies futures qu'aux figurations des théophanies dans le passé.

Mais l'imagerie inspirée par les mystères de Dionysos a tenté de figurer les épiphanies du dieu en partant d'un autre point de vue, et les figurations de ce genre offrent une analogie suggestive à certaines catégories d'images chrétiennes des théophanies. Au lieu de figurer des apparitions momentanées de Dionysos à un individu, par exemple au poète, on a essayé d'illustrer les épiphanies mythologiques du dieu, en laissant entendre, par des nuances iconographiques, que ces épiphanies « historiques » se reproduisaient dans l'expérience religieuse de chaque myste. On en choisissait donc les sujets de manière à faire ressortir la manifestation de la divinité à la fois dans Dionysos et dans le myste qui, progressivement, s'assimilait au dieu. Chacune de ces figurations recevait ainsi la valeur d'une image de théophanie, et il était normal que les épisodes mythologiques qui correspondaient aux épiphanies de Dionysos aient été choisis de préférence pour ces cycles mi-narratifs, mi-symboliques. On y relève, en effet, sur les sarcophages et les mosaïques des séries plus ou moins développées d'images tirées de l'enfance de Dionysos et destinées à illustrer ses premières épiphanies et en même temps les progrès de la « déification » du myste[3]. Sur un tissu du Louvre provenant d'Antinoé,

1. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse*, 1935, fig. 7.

2. Rizzo, dans *Memorie dell'Acad. di Napoli*, III, 1918, pl. III, 1 et 2.

3. Muller-Wieseler, dans *Denkm. d. ant. Kunst*, II, p. 392 et s. Helbig, *Les Musées de Rome*, I, p. 440. Heydemann, dans *X. Hallisches Winckelmanns-programm*, p. 48 et s. Rizzo, *l. c.*, fig. 3, 5, 9. Leschi, dans *Mon. Piot*, 35-36, 1935-38. Cf. F. Noack, *Die Geburt Christi in d. bildenden Kunst*, etc., 1894,

ce cycle est particulièrement détaillé[1] ; sur une mosaïque de Djemila, le caractère symbolique en ressort davantage[2] ; mais partout s'affirme la volonté de développer le thème de l'enfance d'un dieu révélé aux hommes, thème typique pour la notion de la théophanie. La mosaïque de Djemila ajoute aux deux scènes de l'enfance l'épisode du don miraculeux du raisin fait aux hommes en la personne du roi Ikarios, et c'est encore un sujet d'épiphanie, puisque cette révélation bienfaisante a été considérée comme le but suprême du séjour de Dionysos parmi les hommes, comme l'acte par lequel il s'était révélé comme « sauveur ». Enfin, toujours dans la mosaïque de Djemila, on trouve la scène, souvent reproduite, de la contemplation du phallos et des fruits, brusquement dévoilés : image de la puissance de fécondation de Dionysos et par là démonstration nouvelle de sa nature divine, elle reflète, sur le visage et dans les mouvements de l'épopte, le même effroi que l'on constate chez les témoins d'une vision divine. Cette scène se laisse comparer ainsi à toute autre image de l'apparition brusque de la divinité. Enfin, le cycle de Djemila se termine par une scène avec Lycurgue et la nymphe Ambrosie, épisode qui passait pour évoquer le mieux la force invincible de Dionysos ; et il est significatif que c'est de cette image de la puissance suprême du dieu que le mosaïste avait fait le motif central de son cycle symbolique. A El-Djem, en Tunisie[3], une autre mosaïque à thème dionysiaque ne relève que cette puissance, en fixant une figure de Dionysos-triomphateur au milieu d'une composition prophylactique[4]. Comme ailleurs, et ce

p. 16 et 23. Je n'ai pu consulter l'étude de Olga Elia, sur les fresques épiphaniques de Bacchus dans la Casa di Citarista, à Pompéi (cet ouvrage m'a été aimablement signalé par M. Ch. Picard).

1. E. Guimet, *Les portraits d'Antinoé au Musée Guimet*, p. 19-20, pl. XIII. Boreux, *Cat. des Antiquités Égypt. au Musée du Louvre*, 1, 1932, p. 280-281, pl. XL. Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, I, fig. 101-103. On se souvient que le grand poème de Nonnos, *Dionysiaca* avait pour thème principal l'épiphanie sur terre du dieu-bienfaiteur et triomphateur. L'iconographie théophanique de Dionysos rejoignait celle du culte monarchique, dans l'art officiel de certains Ptolémées qui étaient censés incarner ce dieu (Ptolémée XIII célébré comme un νέος Διόνυσος) : Beurlier, *De divinis honoribus quos acceperunt Alexander et successores ejus*, 1890, p. 48, 52.

2. Leschi, *l. c.*, pl. VIII, IX et étude *passim*. Dans mon interprétation de la mosaïque, je suis les grandes lignes de l'excellent commentaire de M. Leschi.

3. Merlin et Poinssot, dans *Mon. Piot*, 34, 1934.

4. Cf. une figuration analogue au milieu d'une belle mosaïque récemment découverte à Antioche : *Antioch on the Orontes, II, The Excavations of 1933-1936*, Princeton, 1938, pl. 71, 73.

rapprochement est normal pour les images des théophanies, cette évocation de la puissance divine sert de signe apotropaïque.

Enfin, le thème de Dionysos-triomphateur rejoint celui de l'épiphanie de Dionysos rentrant victorieux de sa campagne des Indes. Parmi tant d'exemples de cette scène, je rappellerai de préférence la composition du tissu hellénistique du Louvre, déjà évoqué (v[e] siècle ?). D'abord parce que les noms inscrits auprès des divers personnages nous certifient que l'image, lorsqu'elle était complète, s'inspirait de la campagne victorieuse des Indes, et parce que, sur ce tissu, la figure de Dionysos, placée au milieu de personnages agités, s'en distingue par sa sérénité : tourné de face et appuyé sur son thyrse, le dieu reprend l'attitude du triomphateur qu'il avait sur la mosaïque d'El-Djem et que nous lui connaissons aussi sur une autre mosaïque tardive qui a été trouvée à Antioche[1]. En l'isolant, le tissu du Louvre offre comme une vision plus générale du Dionysos triomphateur tel qu'il se manifeste dans son épiphanie béotienne. En outre, cette grande composition dionysiaque sur le voile d'Antinoé se recommande à notre étude par le voisinage avec le cycle de l'enfance de Dionysos qui, sur une frise plus étroite, s'y développe parallèlement à la pompe triomphale. On a voulu réunir, sur un même objet, deux figurations des épiphanies de Dionysos, qui correspondent à deux catégories consacrées des révélations de la divinité, et tandis que l'épiphanie de l'enfance du dieu est présentée en un cycle narratif, celle du retour triomphal reçoit l'aspect d'une composition plus abstraite. En anticipant un peu sur l'étude des images chrétiennes des théophanies, signalons tout de suite deux analogies suggestives. D'une part, les monuments que nous aurons à analyser plus tard nous montreront la double interprétation du thème de la théophanie par les iconographes chrétiens, qui en feront tantôt une composition abstraite et triomphale, et tantôt un cycle narratif. Les images de la première catégorie évoqueront les théophanies-visions, les autres des théophanies dans les épisodes historiques, et notamment dans l'histoire de l'enfance du Christ. D'autre part, un tissu chrétien de provenance égyptienne, au Kunstgewerbemuseum de Berlin[2], offre deux séries de figurations qui, par leur ordonnance et même par leurs sujets,

1. V. note précédente.

2. Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. V et fig. 43, p. 98 et s.

se laissent rapprocher des scènes du tissu du Louvre. Comme sur celui-ci, on y a réservé, dans la partie haute, une frise étroite, pour y représenter des miracles du Christ (le fragment conservé montre les cinq vases du Miracle de Cana et une légende grecque qui l'évoque) ; tandis que le reste du tissu est occupé par une composition symétrique et solennelle, qui figure le Christ adoré par deux apôtres qui l'encadrent et à qui il remettait peut-être les pains et les poissons de la « Multiplication des Pains ».

Un autre monument chrétien d'Égypte, une fresque d'Alexandrie[1], présente ce sujet d'une façon analogue, c'est-à-dire en composition symbolique plutôt qu'en image narrative, et ce rapprochement corrobore l'identification proposée de l'image principale du tissu. Plus apparentée encore est la figuration qui décore le couvercle du reliquaire de Saint-Nazaire à Milan (pl. LXX, 3)[2] : on y voit, en effet, et le groupe symétrique du Christ et des apôtres, et — sur un autre plan — des corbeilles et des amphores alignées par terre. A un détail d'ordonnance près (les vases alignés y sont représentés au-dessus et non pas au-dessous du Christ adoré par les apôtres), le tissu reprend le même modèle que le reliquaire. Or sur celui-ci on reconnaît aisément une double inspiration par les thèmes de théophanie : tandis que sur l'image principale les apôtres adorent dans le Christ le thaumaturge qui a prouvé sa divinité en multipliant les pains et les poissons et en changeant l'eau en vin, cette démonstration abstraite de la théophanie est complétée par une représentation plus réaliste des deux miracles qui, dans l'antiquité, passaient tous les deux pour des épiphanies du Christ : le reliquaire montre côte à côte les corbeilles de la Multiplication et les amphores de Cana ; le tissu, à l'origine, offrait probablement les deux groupes (sur le fragment conservé, on ne voit plus que les vases de Cana). Mais, de toute façon, ce tissu chrétien se rencontre avec le voile dionysiaque, en réunissant dans une même décoration les deux genres consacrés des images de théophanies.

Contre toute attente, les images certaines des épiphanies des Dioscures sont assez peu expressives. Le plus souvent, leur qualité de dieux épiphanes, lorsqu'on s'avise de la faire

1. Reproduction : *Bulletino*, 1865, planche, fig. 5 et CABROL, *Diction.*, s. v. *Alexandrie*, col. 1129-1130, fig. 279.
2. DE MÉLY, dans *Mon. Piot*, 7, 1900, p. 65 et s., pl. VIII-IX.

ressortir, est exprimée par deux étoiles qui complètent ou remplacent l'image anthropomorphe des dieux[1] : c'est sous l'aspect de deux astres, en effet, que les Dioscures se manifestaient aux voyageurs et surtout aux navigateurs en péril de mer. Plus rarement, le motif de la théoxénie à son tour a été appliqué à la figuration de l'épiphanie des Dioscures[2], comme il l'a été pour celle de Dionysos. Enfin, une formule iconographique qui ne laisse aucun doute sur le caractère surnaturel de la vision divine, apparaît sur un relief du Louvre provenant de Larissa[3] : au-dessus d'une image de théoxénie une victoire plane, couronne à la main, et plus haut encore, galopant dans les cieux, apparaissent les deux cavaliers divins. C'est ainsi, dans le ciel, que les Dioscures-sauveurs ont dû apparaître aux Romains, le jour où, par leur épiphanie opportune, ils les aidèrent à remporter la victoire du lac Régille.

A côté de certains monuments dionysiaques, un seul domaine de l'art religieux païen de la basse antiquité nous permet de saisir les éléments d'un véritable *cycle* des théophanies. C'est l'art sacré des monarques. Et cela, d'une part parce que les nécessités de la vie politique en ont fait multiplier les représentations, d'autre part et surtout parce que, en sa qualité de *praesens deus*, le souverain donnait constamment l'occasion, danz ses actes, à des manifestations de sa divinité[4].

Aussi, bien des thèmes de l'iconographie monarchique créée pour le besoin de l'État s'assimilaient fatalement aux thèmes des théophanies. J'ai fait allusion au thème de la théophanie-vision en évoquant[5] les figurations, si fréquentes, du monarque trônant de face, qui correspondaient à l'apparition rituelle du prince sacré, au fond de la salle du trône. La formule iconographique courante s'inspira directement de ces apparitions, qui étaient appelées à produire le même effet que les

1. CHAPOUTHIER, *l. c.*, p. 69, 131, 249. *Dict. d. Ant.*, s. v. *Dioscuri* (Pottier), II, p. 256 et s. ROSCHER, s. v. *Dioskuren* (Furtwängler), I, col. 1157-1158, 1176-1177. V. notamment les très nombreuses images monétaires romaines.
2. *Ibid.*, p. 132-134, 157, 209 (épiphanies sous forme humaine) ; fig. 7 (théoxénie, avec deux étoiles au-dessus des lits préparés pour le repas des Dioscures, qu'on voit s'approcher, à cheval).
3. F. CUMONT, *Rech. sur le culte funéraire des Romains*, 1942, p. 64, fig. 4.
4. V. les termes d'un hymne à Démétrios Poliorcète, en 307 av. J.-C., où l'on se félicite du fait que le prince, contrairement aux autres dieux, est toujours visible « l'œil dans l'œil », et non pas sous forme d'effigie en bois ou en pierre mais vivant : WENDLAND, *Die hell.-röm. Kultur*, p. 75.
5. V. *supra*, p. 143-144.

visions des divinités. Et c'est là certainement ce qui explique l'importance de ce genre de figurations : elles mettaient tout sujet d'un monarque qui regardait une pareille image (par exemple, sur les monnaies) en présence d'une théophanie dans la personne du prince, et — but suprême de toutes les religions de ce temps — le faisait communier immédiatement avec la divinité manifestée en ce prince. La notion de la théophanie fait mieux comprendre la signification religieuse de ces images, comme elle explique la raison profonde des cérémonies de la contemplation du souverain dans la salle du Palais[1].

Fait capital pour l'iconographie de toutes les théophanies-visions, l'image de la vision du monarque est généralement accompagnée de la figuration des témoins de son apparition. Il s'agit de figures qui, en montant la garde à ses côtés et surtout en faisant le geste de l'acclamation, certifient par là le caractère sacré du personnage central ; ou bien il s'agit d'ennemis vaincus qui, accroupis aux pieds du souverain, témoignent par leur geste de supplication, voire par leur simple présence, de la puissance du prince-vainqueur[2].

D'autres thèmes du même répertoire iconographique ont la même signification, et les légendes qui les accompagnent éclairent leur valeur religieuse. Sur les médailles romaines, ces inscriptions adoptent des formules aussi stéréotypées que les compositions qu'elles accompagnent[3]. Elles nous prouvent ainsi que toute cette imagerie sert à la démonstration d'un petit nombre d'idées analogues, toutes étroitement associées aux différents aspects de la théophanie dans la personne du monarque. Prenons l'exemple des thèmes de la *virtus* victorieuse du souverain et de son *adventus* dans une ville ou une province. Puisque chaque victoire du monarque a pour

1. M. Louis Robert me suggère que le titre de σεβαστοφάντης, attesté dans le culte impérial de diverses villes, désignait probablement un dignitaire chargé de montrer les visages des souverains dont la contemplation, en province, remplaçait celle du monarque en personne.

2. V. exemples dans Grabar, *L'empereur*, pl. XVI, XXIX, 8. Cf. pl. IV. Des images impériales ce motif est passé aux représentations semblables des consuls, puis à celles du Christ et de la Vierge (diptyques dits « à cinq compartiments »).

3. Sur ces monuments, les légendes monétaires et les thèmes iconographiques ci-dessus, v. Grabar, *l. c.*, index, aux mots *virtus*, *adventus*, couronnement, investiture, etc. En 1936, date de cette publication, je ne m'étais pas rendu compte que la notion religieuse des théophanies était à la base de l'imagerie symbolique de la religion impériale.

auteur cette *virtus*, inséparable de la personne du souverain, et que, à chacune de ses visites officielles dans une ville ou une province de l'empire, sa présence, à elle seule, y apporte le *Salut*, les images typologiques qui commémorent ces victoires et ces visites marquent en fait des manifestations de la divinité dans la personne de l'empereur, c'est-à-dire des théophanies. Et il en va de même des figurations des couronnements, qui fixent le moment où la grâce divine est descendue sur le monarque ; ou les scènes d'investiture, où celui-ci transmet à un tiers une parcelle de sa puissance d'inspiration divine ; ou des tableaux de l'adoration du prince et de l'offrande au souverain, car ces actes rituels signifient la reconnaissance par les hommes du pouvoir surhumain du monarque. La théophanie dans la personne et dans les actes du souverain est l'idée centrale qui donne la clé du cycle entier de l'imagerie monarchique ; la théophanie-vision y voisine avec les manifestations bienfaisantes de la puissance divine et avec les événements qui marquent l'avènement de la divinité parmi les hommes — faits qui tous, traditionnellement, étaient considérés comme des théophanies.

On observera cependant que, plus encore que dans les représentations des théophanies de Dionysos, de Mithra ou des Dioscures[1], c'est la *puissance victorieuse* du monarque inspiré que l'iconographie princière relevait par les images des théophanies. Cette nuance triomphale apparaît dès les débuts de l'iconographie princière, puisque les plus anciennes *sacrae imagines* d'un prince hellénistique, celles de Ptolémée V Épiphane, représentaient ce prince au moment où un dieu lui remettait un ὅπλον νικητικόν[2]. Le décret de la « pierre de Rosette », qui signale ces images, prescrit de les fixer dans tous les temples d'Égypte, à l'occasion de la consécration de Ptolémée Épiphane. Elles étaient donc conçues comme des représentations du roi divinisé, c'est-à-dire théophane. Or, l'idée de la pénétration du prince par la divinité n'a été représentée que par la transmission de la « lance victorieuse », c'est-à-dire d'un instrument infaillible de victoire. Depuis lors le motif triomphal n'a point quitté l'imagerie païenne des théophanies[3], et nous la retrouverons dans les

1. V. *supra*, p. 140 et s.

2. Beurlier, *l. c.*, p. 52.

3. Gagé, dans *Rev. Hist.*, CLXXI, 1933, p. 1 et s. Grabar, *l. c.*, index à Victoire impériale.

diverses figurations des théophanies chrétiennes. Si dans la notion même de la théophanie l'idée d'une *force* manifestée tient une place éminente, cette idée n'a fait que se préciser dans les images[1].

En résumé, rappelons-nous que, dans l'iconographie païenne des théophanies considérée dans son ensemble, nous avons trouvé des correspondants plastiques à tous les types essentiels des théophanies, telles que les distinguaient les religions des Anciens ; à savoir, la théophanie-vision, la théophanie-natalice et la théophanie-miracle. Les deux premiers thèmes ont dû être le plus fréquemment traités dans les images cultuelles, tandis que le thème du miracle, théophanie était tout désigné pour les objets votifs. Plus riche que les autres, l'imagerie princière s'attacha avec une égale attention à toutes ces variantes du thème de l'épiphanie et élabora ainsi un cycle de figurations aux formules iconographiques soigneusement précisées. Ajoutons, que, dans toutes ces religions, le sanctuaire était l'endroit normal où se forma et se fixa de préférence cette iconographie. Pour l'imagerie monarchique, le Palais Sacré joua la même fonction, tandis que tous les objets officiels, y compris les monnaies où se reproduisaient les mêmes images, étaient comme des accessoires de ce sanctuaire du *deus praesens*.

Nous avons vu, d'autre part, les chrétiens adapter la notion d'épiphanie-théophanie à l'histoire de l'incarnation du Logos, aussi bien l'épiphanie-natalice que la théophanie-apparition surnaturelle et même la théophanie-miracle. Et nous avons appris par Eusèbe que c'est pour commémorer les théophanies chrétiennes que, depuis Constantin, on éleva des sanctuaires-*martyria* sur les lieux où elles se sont produites. Rien ne paraîtrait plus normal, dans ces conditions, que l'apparition d'une iconographie chrétienne des théophanies et précisément dans les *martyria* des lieux saints de Palestine.

A la notion de théophanie ou d'épiphanie est indissolublement liée celle du témoin. La divinité se manifeste nécessairement à quelqu'un. Aussi les prophètes de la Bible et l'auteur de l'Apocalypse rédigent-ils leurs descriptions des visions divines comme des procès-verbaux établis par le

1. E. Peterson, Εἷς θεός, p. 153. Une image d'un autre caractère qui figurerait César en *deus epiphanes* a été signalée sur une émission monétaire : E. Bickermann, dans *Archiv f. Relig.*, 27, 1929, p. 25. Cf. Reiner, dans *Klio* 1911, p. 131.

témoin oculaire qui en atteste la véracité[1]. Si dans les *martyria* de Terre Sainte l'iconographie se proposait vraiment — comme nous cherchons à le montrer — de rappeler les théophanies chrétiennes, elle ne pouvait avoir manqué de faire apparaître, sur l'image, le *martyr* de la théophanie représentée, c'est-à-dire ce témoin oculaire sur l'attestation duquel l'événement avait été classé théophanie authentique et avait été présenté comme telle à tous les fidèles. Or, précisément, ces figures du ou des témoins apparaissent très régulièrement dans l'iconographie antique chrétienne des théophanies-visions. C'est grâce à elles que ces compositions devenaient des « témoignages » peints et pouvaient prétendre exprimer directement le thème religieux des cultes qu'abritaient les édifices du « témoignage » ou *martyria*.

A l'occasion des différents types des théophanies-visions que nous rencontrerons sur les monuments, nous verrons de près comment on figura ces témoins oculaires. Il suffira de signaler pour l'instant que, sur ce point encore, l'iconographie chrétienne antique suivit des traditions plus anciennes. Ceci est vrai pour les deux variantes de ces images que je connais : sur les unes, on voit le témoin de la vision tendre le bras vers le Dieu apparu et se tourner vers un autre personnage pour lui montrer la théophanie. Ce groupe apparaît pour la première fois sur le Grand Camée de France, où un membre de la famille impériale, probablement Claude, révèle ainsi l'apothéose de Germanicus à une femme assise à côté de lui[2]. Ce groupe, qui annonce bien des images chré-

1. P. ex. Isaïe 1, 1 : « Vision d'Isaïe, fils d'Amos, touchant Juda et Jérusalem... » ; 11, 1 : « La parole qu'Isaïe, fils d'Amos a eue touchant Juda et Jérusalem... » ; Jérémie, 1, 21-22 : « Paroles de Jérémie, fils d'Helcias, un des prêtres qui habitaient à Anathoth, au pays de Benjamin. La parole de Yahvé lui fut adressée aux jours de Josias, fils d'Amm, roi de Juda, la treizième année de son règne... » ; 11, 4 : « La parole de Yahveh me fut adressée en ces termes » (suit le témoignage proprement dit) ; Apocal. 1, 1-2 : « Révélation de Jésus-Christ, que Dieu lui a confiée pour découvrir à ses serviteurs les événements qui doivent arriver bientôt, et qu'il a fait connaître en l'envoyant par son ange à Jean, son serviteur, qui a attesté la parole de Dieu et le témoignage de Jésus-Christ en tout ce qu'il a vu ».

2. En dernier lieu : L. Curtius, dans *Röm. Mitt.*, 49, 1934, fig. 1 et p. 133-134 et résumé d'une communication de M. Piganiol, au Congrès internat. d'archéol. à Berlin, en août 1939. — A noter aussi, sur la base de la colonne Antonine, la personnification de Roma levant le regard et le bras vers l'empereur et l'impératrice qui montent au ciel (Reinach, *Répert. de reliefs*, I, 291) ; même attitude de la personnification du *Campus Martius*, sur certaines médailles (Gnecchi, *I medaglioni romani*, pl. 43, 5).

tiennes[1], donne une expression plastique à l'acte de témoignage officiel de l'apothéose par un *jurator*, tel qu'il était exigé par les Romains[2].

L'autre variante iconographique est applicable aux théophanies-miracles et aux autres révélations où Dieu se manifeste par un acte ou par sa présence durable parmi les hommes, et non pas dans une vision momentanée. Il ne s'agit plus pour le témoin d'y désigner une apparition soudaine qui aurait pu échapper à d'autres, mais d'attester par la parole et le geste la manifestation de Dieu qu'il constate. Laissant supposer ces paroles — qui étaient des acclamations rituelles de la divinité ainsi révélée — l'iconographie montre donc le témoin relevant l'avant-bras droit, la paume de la main ouverte tournée vers le spectateur, c'est-à-dire faisant le geste qui aujourd'hui encore accompagne le serment[3]. Des apôtres, des anges ont ce geste lorsqu'ils encadrent le Christ trônant (ou la Vierge avec le divin enfant)[4], ainsi que des personnages indéterminés, sur d'anciennes figurations des miracles de Jésus, par exemple sur les cycles théophaniques des ivoires orientaux[5]. Ailleurs le geste peut manquer, mais l'iconographie antique des miracles du Christ, depuis le IVe siècle, oublie rarement d'accompagner le Thaumaturge d'un ou de plusieurs témoins de ses prodiges. L'art officiel romain nous certifie[6] que, pour figurer les témoins de ce genre, notamment ceux qui encadrent le personnage sacré trônant, les artistes chrétiens ont suivi un type iconographique plus ancien. Bref, que ce soit l'une ou l'autre des deux

1. V. *infra*, p. ex. p. 204, n. 1.

2. BICKERMANN, *Die röm. Kaiserapotheose*, dans *Archiv f. Religionswiss.*, 27, 1929, p. 1 et s. WEINREICH, *ibid.*, 18, 1915, p. 36 et s. L. DEUBNER, dans *Röm. Mitt.*, 27, 1912, p. 15, n. 8. GAGÉ, dans *Mél. d'arch. et d'hist.*, 49, 1932, pl. I (apothéose de César sur « l'autel des Lares » au Vatican : représentés en témoins de l'apothéose, des princes et princesses de la maison impériale lèvent un bras dans la direction de l'ascension miraculeuse. Cette iconographie est à rapprocher des scènes d'une théophanie-ascension d'un dieu en présence des fidèles, telle p. ex. la fresque du temple de Zeus-Théos à Doura : ROSTOVTZEFF, *Dura Europos and its Art*, pl. XIV, et notre fig. 140).

3. Exemples : GRABAR, *L'empereur*, pl. III, 2, IV. PEIRCE et TYLER, *L'art byzantin*, I, fig. 92 ; II, 1-2, 26, 33, 60 a.

4. PEIRCE et TYLER, *l. c.*, II, fig. 165, 169.

5. *Ibid.*, I, fig. 124 ; II, 9 E, 168, 169.

6. Comparer notamment les images des consuls flanqués des personnifications de Constantinople et de Rome, sur les diptyques, aux figurations du Christ entouré des deux apôtres ou de la Vierge encadrée de deux anges, sur d'autres ivoires semblables. Ex. ci-dessus note 4.

variantes du thème du témoin, l'iconographie des théophanies chrétiennes les doit à des traditions antiques.

Toujours à propos du témoin-*martyr* des théophanies, il est utile de rappeler, pour mieux comprendre la signification religieuse des images du cycle des *martyria*, que déjà les récits évangéliques, canoniques et apocryphes, réservent aux témoins un rôle éminent dans les épisodes théophaniques. En effet, tout en rappelant à plusieurs occasions (*Math.* 18, 16 ; *Jean* 8, 17 ; *II Cor.* 13, 1 ; *Hebr.* 10, 28), les passages du Deutéronome qui, dans les litiges, exigent une affirmation conjointe de deux ou trois témoins (17, 6 ; 19, 15), les évangélistes n'oublient jamais de rappeler que telle manifestation de la divinité de Jésus avait été certifiée par deux, trois ou plusieurs témoins. Ainsi, les évangiles parlent de plusieurs bergers et de plusieurs mages, et les iconographes presque toujours fixent à trois le nombre des uns et des autres. Il y eut ainsi trois témoins de l'épiphanie première, dans chacun de ces deux groupes d'hommes qui furent prévenus de la naissance de l'Enfant divin. Ce sont trois apôtres que le Christ fait monter sur le Mont-Thabor pour assister à la théophanie de la Transfiguration. Les témoins de celle du Baptême ne sont point nommés dans les textes canoniques, mais les iconographes les introduisent, sous forme de deux anges, puis de trois. Au Temple, lors de la Présentation, la divinité de Jésus est reconnue simultanément par Siméon et par la prophétesse Anne. Mais, surtout lorsqu'il s'agit de constater la résurrection du Christ, ce sont deux ou trois myrrhophores qui s'assurent que le tombeau est vide (et c'est la seule description directe de cet événement capital, dans les évangiles) ; elles y amènent alors les apôtres, qui sont deux pour venir contrôler les paroles des saintes vierges.

Cette tendance qu'ont les évangélistes d'étayer leur récit par le rappel fréquent des témoins réunis en nombre suffisant, selon la loi biblique, Jésus lui-même la partage (*Jean* 8, 17-18) : « Il est écrit dans votre loi que le témoignage de deux hommes est digne de foi. Or, je rends témoignage de moi-même, et le Père qui m'a envoyé rend aussi témoignage de moi ». Cette habitude a dû être profondément ancrée dans l'esprit des polémistes juifs, puis des chrétiens, leurs successeurs, car lorsqu'à l'époque où s'élevaient les premiers *martyria* saint Cyrille de Jérusalem prononçait ses catéchèses, non seulement il rappelait encore le passage de Matthieu sur la loi des deux ou trois témoins (*IV Catéch.*, MIGNE, P. G.

33, 472), mais à chaque instant, s'adressant surtout à des prosélytes *ex circumcisione*, il cherchait à persuader son auditoire en citant le plus de témoins possible pour chacune des principales théophanies de l'Incarnation. Il les cherchait tout d'abord dans les livres de l'Ancien Testament, qu'il faisait témoigner en faveur des moindres événements de l'histoire du Christ et notamment de sa passion. En généralisant et en précisant la méthode des évangélistes, il croyait confondre les Juifs et prouver la divinité du Christ, par des témoignages tirés des livres juifs eux-mêmes. En outre, quittant la Bible, mais toujours à la recherche de témoignages de la divinité du Christ, de la vérité de son incarnation, de sa mort et de sa résurrection, saint Cyrille les imaginait partout, et considérait comme témoins des vérités qu'il défendait tout aussi bien des hommes que des animaux, des objets inanimés, des astres, des édifices — tout ce qui se trouve nommé dans les récits évangéliques sur un événement, tout ce que les souvenirs locaux ont pu ajouter à ces descriptions, y compris les sanctuaires eux-mêmes élevés sur ces lieux saints. Voici un spécimen de ces morceaux, assez fréquents chez saint Cyrille. Il nous fera sentir l'ambiance religieuse au milieu de laquelle se développa au IVe siècle le culte des « lieux saints » et la valeur des témoignages sur la divinité du Christ que, dans cette atmosphère, recevaient les objets qu'on y entourait d'un culte, et les images qui représentaient les événements ou les choses considérés comme des témoins des théophanies :

« XIV, 22 : Nombreux sont les témoins de la résurrection du Sauveur. La nuit et la pleine lune : c'était la seizième nuit du mois. Le rocher du tombeau qui l'accueillit et la pierre vont s'élever contre les Juifs (s'ils voulaient nier la résurrection), car ils ont vu le Seigneur. De même, la pierre, qui autrefois avait été roulée, rend témoignage de la résurrection ; aujourd'hui elle y est encore. Les anges de Dieu qui assistaient à cela ont certifié la résurrection du fils unique. De même Pierre, Jean, Thomas et tous les autres apôtres. Ceux d'entre eux qui se sont empressés d'aller auprès du Tombeau ont vu qu'après la résurrection y étaient restés les linceuls dans lesquels Jésus avait été enveloppé précédemment. D'autres apôtres touchèrent ses mains et ses pieds et virent les traces des clous. Or, tous ils furent inspirés par le Sauveur et furent autorisés à remettre les péchés par la force du saint Esprit. Un témoignage de la résurrection fut rendu par les femmes qui embrassèrent ses pieds et qui virent le grand tremblement

de terre et l'ange lumineux qui s'y trouvait. Un témoignage fut rendu par les linceuls qui étaient sur Jésus et qu'il abandonna après sa résurrection. Un témoignage fut rendu par les soldats et par l'argent avec lequel ils furent achetés ; et aussi par l'endroit lui-même que tu peux voir encore, et par cette maison de la sainte église que l'empereur Constantin d'heureuse mémoire, en ami du Christ, fit construire et — comme tu vois — fit décorer aussi magnifiquement. »

Dans des passages de ce genre — et on pourrait en citer plusieurs autres dans les catéchèses — tout être, toute chose, tout événement et épisode évangélique se font les témoins de la naissance miraculeuse du Christ ou Épiphanie (XII, 32, cf. IV, 9)[1], ou de sa résurrection et de son Ascension (IV, 12-13), de l'œuvre entière du Salut (X, 19)[2], de la réalité de ses miracles qui sont autant de théophanies (IV, 9)[3].

Ces personnages, leurs actes, les événements évoqués, les objets rappelés n'ont ni intérêt ni valeur propres. Ils servent à apporter leurs témoignages variés, mais unanimes, sur la divinité du Christ et la vérité de son œuvre de Salut. Ce sont des témoins, et c'est en cette qualité — la même pour les témoins-hommes et les témoins-choses (par exemple la crèche, le linceul, etc.) — qu'on leur voue un culte, à l'endroit même où ils ont été en contact avec le Christ et où quelquefois ils se trouvent encore (par exemple la pierre roulée du Saint Sépulcre). Il est normal qu'on ait appelé édifices de témoignage ou *martyria* les lieux de culte qui abritaient le souvenir

1. Témoins : la Vierge Marie, l'archange Gabriel, la crèche, les bergers, le chœur des anges ; le Temple de Jérusalem, Siméon, Anne, les deux pigeons apportés en même temps que l'enfant divin.

2. Témoins : pendant le baptême, le ciel et la colombe ; Gabriel et Marie ; la crèche et l'Égypte qui a accueilli le Seigneur dans son enfance ; Siméon et Anne, Jean-Baptiste, le Jourdain, la mer de Tibériade ; les aveugles et les boiteux guéris, les ressuscités par le Christ ; les démons maîtrisés, les vents, les cinq pains, la sainte croix, le palmier de l'entrée à Jérusalem ; l'endroit de Gethsémani « où par l'imagination on peut encore replacer Judas » ; et le Golgotha, le saint sépulcre, la pierre roulée, le soleil et l'obscurité ; le Mont des Oliviers, les nuages qui ont recueilli le Christ ; les anciens ennemis de Jésus, dont saint Paul ; les 12 apôtres, l'ombre de saint Pierre, les mouchoirs et les ceintures qui ont servi aux miracles de saint Paul.

3. « *En tant que Dieu* il nourrit les cinq mille avec cinq pains... *en tant que Dieu*, il réveille celui qui était mort depuis quatre jours... *en tant que Dieu*, il marche sur les eaux... ». A noter que les miracles de la Multiplication des pains, de la Résurrection de Lazare et du Christ marchant sur les eaux ont été souvent représentés dans l'art chrétien le plus archaïque : ce texte prouve qu'on y voyait des théophanies.

d'un témoin d'autrefois ou le témoin matériel intact d'une théophanie du passé.

A ceux qui acceptaient la doctrine de saint Cyrille[1], il a dû sembler non moins normal de concevoir une iconographie évangélique qui relèverait avec le même soin les faits des théophanies et les témoins oculaires, vivants et inanimés, de ces événements. Or, c'est précisément ce qu'on constate en examinant les images d'origine palestinienne : malgré leur allure historique, elles s'apparentent en fait aux images des théophanies-visions, en ce sens qu'elles aussi cherchent à mettre sous le regard du spectateur, d'une part une manifestation de la divinité, et de l'autre les personnages et les choses qui en attestent la véracité. Cette préoccupation, si conforme aux idées de saint Cyrille, explique le fameux anachronisme de l'iconographie palestinienne qui introduit, dans les scènes de la Nativité et de la Résurrection, les édifices-reliquaires constantiniens élevés autour de la crèche et du tombeau du Christ : il s'agissait de mettre en valeur ces rares témoins *directs* de l'Incarnation qu'on pouvait encore retrouver à leur place, à Bethléem et à Jérusalem. Le linceul étalé à l'intérieur du tombeau vide, sur toutes les images ; le coup de lance du bourreau, dans le crucifiement ; les trente deniers rendus par Judas, et de même les figures jamais omises des anges, ou des bergers et des anges, dans les épiphanies, de Siméon et Anne, dans les Présentations, des trois apôtres, dans les Transfigurations, etc., ont été fermement maintenues dans l'iconographie créée dans les *martyria* de Palestine, parce que, dans l'idée de cette imagerie, les témoins de la théophanie étaient aussi indispensables pour la démonstration par l'image que leur rappel dans la démonstration verbale. Ils l'étaient d'autant plus qu'une polémique constante avec les Juifs, en Palestine, favorisait le recours traditionnel aux attestations des témoins, et, d'autre part, parce que les cultes aux *martyria* palestiniens étaient des dévotions aux témoins matériels des théophanies. La principale originalité de l'iconographie née auprès de ces sanctuaires commémoratifs de Terre Sainte aura donc été d'offrir, sous l'apparence de simples images historiques,

1. Parmi les textes postérieurs, qui prouvent que les idées de saint Cyrille étaient communément reçues en Palestine, je rappellerai un curieux passage de la lettre adressée à l'empereur Anastase par des moines de la Terre Sainte : v. p. 129, note 1.

la réunion d'une théophanie concrète réalisée ou annoncée et *d'un seul ou de plusieurs* témoins, hommes et choses, qui en attestent la vérité. C'est en grande partie parce qu'elles avaient été conçues ainsi, c'est-à-dire comme des espèces de documents juridiques, que, ne voulant pas passer pour des faussaires, les iconographes s'efforcèrent de reproduire ces images avec le plus de fidélité possible[1].

Malheureusement, en Terre Sainte il ne reste pour la période antique que deux peintures monumentales qui intéressent cette étude : la mosaïque de l'abside du Mont-Sinaï, que nous examinerons plus loin, et une mosaïque de pavement dans l'église de l'Heptapégon, trouvée au cours de fouilles récentes. Le témoignage de cette dernière œuvre est capital pour un essai de reconstitution des thèmes particuliers à la décoration des *martyria* palestiniens.

Il y a longtemps, en effet, qu'est admise l'hypothèse selon laquelle chacun de ces sanctuaires offrait, dès l'antiquité, des images des événements historiques qu'on y commémorait.

J'en viendrai dans un instant aux monuments qui indirec-

1. Nous ne pouvons entreprendre ici une étude iconographique des images palestiniennes des théophanies, en rapport avec les textes de saint Cyrille de Jérusalem sur les événements et les objets qu'il considère comme des témoins de la divinité du Christ. Une étude de ce genre me semble promettre des résultats intéressants. Je me bornerai à relever, parmi les « témoins » évoqués par saint Cyrille, plusieurs motifs qui se retrouvent, par ailleurs, dans les images d'origine orientale, selon moi palestinienne : la *crèche* du Christ (médaillon d'Adana, une ampoule en ivoire, etc. ; sur les médaillons, elle est expressément nommée dans une légende) ; les *bergers* formant un groupe de trois figures, ainsi que les *anges* glorifiant l'épiphanie du Sauveur (on pourrait y joindre les mages) ; *Siméon et Anne* au Temple, *Judas* à Gethsémani et son suicide (cf. Catéch. XIII, 11), le *Saint Sépulcre* et sa *pierre roulée*, le *palmier* de l'entrée à Jérusalem, *l'Égypte* qui a accueilli le Seigneur dans son enfance, le *linceul* abandonné par le Christ dans son tombeau, après sa résurrection (et qui la prouve ; à plusieurs reprises, saint Cyrille, comme les iconographes, rappelle que ces voiles mortuaires avaient entouré le corps de Jésus : or, pour mieux faire comprendre que par leur position dans le tombeau vide les voiles pouvaient *prouver* la résurrection de celui qui en fut enveloppé, les peintres les représentaient pour ainsi dire *in situ*, comme deux parties d'une chrysalide vide. Saint Cyrille nous apprend la raison de ce dessin et l'attachement des iconographes à ce détail : c'était un témoignage de la réalité de la résurrection). *L'allaitement* de l'enfant Jésus par Marie est également un témoignage de la réalité de l'incarnation, d'où la place que cette image tient dans les absides coptes inspirées par les modèles palestiniens : immédiatement sous une théophanie-vision et au milieu d'autres témoins de la théophanie (pl. LVIII, 2). Le *coup de lance* dans le crucifiement (Catéch. XIII, 21), a une signification semblable, etc.

tement semblaient confirmer cette hypothèse. Mais aujourd'hui, pour l'étayer, nous disposons d'un témoignage plus immédiat. C'est une mosaïque encastrée dans le pavement de l'abside d'une basilique de l'Heptapègon (pl. XXXVIII, 3 et 4). Elle se trouve, en effet, dans l'église élevée au milieu du IV[e] siècle au-dessus de l'endroit où la tradition plaçait le miracle de la Multiplication des Pains et des Poissons, ou plus exactement, au bord de la dalle sur laquelle se serait tenu le Christ au moment du miracle. La fouille de M. Schneider[1] a fait découvrir du même coup la dalle écaillée par les pèlerins qui en détachaient des fragments, et la mosaïque qui se trouve derrière la pierre-relique et, en même temps, derrière la table d'autel dressée au-dessus de la relique. Or, la mosaïque représente une petite corbeille remplie de pains (marqués d'une croix, ces pains du miracle évoquaient en même temps l'eucharistie célébrée devant la table d'autel), entre deux poissons symétriques.

Nous possédons ainsi un exemple authentique d'un de ces *martyria* de Terre-Sainte qui avaient pour relique un témoin matériel d'une théophanie-miracle de Jésus, le *lapis super quem Dominus panem posuit*. Pierre le Diacre qui, dans sa description des lieux saints, la définit ainsi, ajoute que cette pierre *est factum altarium* et signale les pieux larcins auxquels il a été fait allusion plus haut[2]. Les fouilles, en confirmant cette notice de pèlerin, nous font penser aux nombreux passages de la *Peregrinatio* d'Éthérie où celle-ci relate le programme normal de ses visites à un lieu saint. Ainsi, par exemple, à l'endroit où Moïse avant sa mort imposa les mains sur les fils d'Israël, et chanta le cantique, *lecta etiam pars quidam Deuteronomi in eo loco necnon etiam et canticus ipsius, sed et benedictiones quas dixerat super filios Israhel*[3]. A l'endroit où se tenait Aaron et les soixante-dix anciens au moment où Moïse apporta la Loi, dans l'église qui s'y élevait, *lectus est ergo et ibi locus de libro Moysi et dictus unus psalmus aptus loco...*[4]. Et la pèlerine résume : *Id enim nobis semper consuetudinis erat, ut ubicumque ad loca desiderata accedere valebamus primum ibi fieret oratio,*

1. Schneider, *Die Brotvermehrungskirche*, pl. 1.
2. *Petri diaconi, liber de locis sanctis*, éd. Geyer, p. 113 (compilation du XII[e] siècle, d'après les récits des pèlerins de l'époque antérieure : *ibid.*, préface, p. XIV-XV.
3. *Ibid.*, p. 51.
4. *Ibid.*, p. 42.

deinde legeretur lectio ipsa de codice, diceretur etiam psalmus unus pertinens ad rem et iterato fieret ibi oratio[1].

La mosaïque des Pains et des Poissons fixée auprès de la dalle de la Multiplication offre le pendant iconographique à ces lectures du *locus de libro* faites à l'usage des pèlerins ou par eux-mêmes, devant la relique. Voici donc, enfin, la preuve monumentale de l'usage supposé, mais jusqu'ici non démontré, que, dans les *martyria* palestiniens, on plaçait effectivement une image de l'événement historique qu'ils commémoraient. Désormais, nous pourrons affirmer que ces images étaient composées dans leurs sanctuaires respectifs et imitées sur les objets de piété que les pèlerins de la Terre Sainte rapportaient de leurs voyages : ampoules, médaillons, croix, reliquaires, ainsi que sur les encensoirs, pyxides, couvertures d'évangiles et même sur les bracelets apotropaïques de la même provenance. Déjà Aïnalov[2] localisait les modèles de ces images de la façon que voici : la Nativité, l'Adoration des Mages et des Bergers, ainsi que la Visitation, à la basilique-*martyrium* de Bethléem ; — l'Annonciation avec la Vierge filant et auprès du puits, à l'église de la maison de Marie, à Nazareth ; — le Baptême avec la croix dressée dans le Jourdain, à l'église commémorative fondée au bord de ce fleuve ; — le Crucifiement, les Femmes au Tombeau, le type iconographique de la croix triomphale dressée sur un rocher, dans les sanctuaires constantiniens du Golgotha ; — l'Ascension, à l'octogone du sommet du Mont des Oliviers ; — l'Incrédulité de Thomas, dans l'église installée dans la maison du Sion. A ces exemples d'images qui, pour la plupart, se laissent fixer avec une vraisemblance qui est presque une certitude, on pourrait en ajouter quelques autres. Ainsi, les deux images de Moïse au Mont Choreb remonteraient aux sanctuaires du Sinaï (v. *infra*) ; la scène de la Transfiguration aurait été créée dans l'un des trois oratoires du Mont-Thabor (v. *infra*) ; enfin, l'image de sainte Elisabeth se réfugiant dans la montagne proviendrait d'un sanctuaire [illegible] de la mère de saint Jean, sur l'emplacement de cet événement miraculeux[3].

1. *Ibid.*, p. 52.
2. D. V. Aïnalov, *Ellinističeskija osnovy* [illegible], dans *Zapiski Imp. Archeol. Obšč.*, N. S., XII, 1901, p. 169 et s., 172 et s.
3. J'emprunte le nom de ce sanctuaire supposé à la légende d'un médaillon-eulogie conservé à Bobbio ; cette légende qui encadre l'image d'Élisabeth, l'enfant sur les bras, poursuivie par un soldat et entrant dans une montagne

S'il est permis d'attribuer à chacun de ces sanctuaires commémoratifs, et probablement à certains autres, l'image initiale des scènes historiques respectives, on ne saurait affirmer que les compositions originales y aient eu partout le même caractère et y aient occupé le même emplacement. Rien ne prouve, en effet, que la place qu'on a attribuée à l'image du Miracle, dans la basilique de l'Heptapégon, soit obligatoire ni même typique. Je la crois même plutôt exceptionnelle. On remarquera, en effet, que, tels qu'on les voit sur la mosaïque du pavement, le panier des pains et les deux poissons semblent posés sur le sol, comme ils devaient l'être sur la dalle voisine *(lapis super quem Dominus panem posuit)*. La mosaïque reproduit, me semble-t-il, la dalle elle-même, avec les objets du miracle de Jésus, en reconstituant en quelque sorte l'aspect des choses au moment du prodige : mise en scène appelée à mettre en valeur, aux yeux des pèlerins, la relique de la dalle authentique déposée devant la mosaïque. Or, si auprès d'autres reliques matérielles semblables on a pu offrir des reconstitutions picturales du même genre, dans la plupart des cas elles n'étaient point possibles sans figurations de personnages, et notamment de personnages sacrés que les Chrétiens de l'antiquité semblent avoir évité systématiquement de représenter sur les pavements. Et d'autre part, même dans le sanctuaire de l'Heptapégon, l'image de la dalle avec les pains et les poissons n'excluait nullement la figuration de la scène historique à laquelle ces objets font allusion. Car dans tous les autres cas où il est permis de penser à des types iconographiques créés dans les sanctuaires commémoratifs de Palestine, il s'agit non pas d'images d'objets isolés rappelant un événement historique, mais de représentations de cet événement lui-même.

Mais dans quelle partie de l'église exactement se trouvaient ces images ? Différents textes mentionnent bien la présence de mosaïques dans les plus importants sanctuaires commémoratifs de Jérusalem, de Nazareth, de Bethléem, mais

sous la protection d'un ange volant, suppose un sanctuaire commémoratif à l'emplacement du miracle. Celi, *Cimeli Bobbiesi*, 1923, fig. 16. Le R. P. de Jerphanion (*La voix des mon.*, II, p. 256) en a déjà admis l'existence. Elle est confirmée par la présence de la relique de : *lapidem de spelunca ubi Elisa...*, ou de : *Terra de spelunca Elisabeth cum Ioanne*, dans le Trésor du Sancta Sanctorum du Latran (Grisar, *Il Sancta Sanctorum*, 1907, p. 188. Cf. Lauer, *Le trésor du S. S.*, 1906, p. 126) : il y avait un clergé, sur place, pour distribuer ces pierres et cette terre, donc une église ou un oratoire qu'il desservait.

généralement sans en nommer expressément ni les sujets, ni l'emplacement. Les exceptions sont rares, mais d'autant plus précieuses. Ainsi, à en croire une description arménienne des Lieux Saints que Vasilevskij attribuait au VIIe siècle, c'est dans la coupole de l'église de Sion qu'était peinte une Sainte Cène[1]. D'autre part, la chronique arabe du patriarche Eutychios rapporte que, lors de l'invasion de 614, les Arabes aperçurent dans l'église de Bethléem des mosaïques, dont la présence dans ce sanctuaire au VIIe siècle se trouve confirmée par le patriarche Sophronios[2]. Mais ce n'est que dans un document de 836 (lettre collective des trois patriarches d'Orient à Théophile, en faveur des icones) que se trouvent nommés les sujets de ces mosaïques et leur emplacement : il s'agissait, d'après ce texte, d'une image de la Nativité et de celle de l'Adoration des Mages et des Bergers qui se trouvaient sur le mur extérieur de la basilique[3]. On peut se demander toutefois si ce dernier renseignement est sûr, car au XIIe siècle, une description du sanctuaire de Bethléem fixe les représentations des mêmes sujets sur les parois de la grotte de la Nativité. Certes, Jean Phocas, qui signale ces mosaïques de la grotte[4], les attribue à l'empereur Manuel Comnène (1143-1180), son contemporain, et il a probablement raison. Mais il est permis de se demander si les peintures de la grotte, exécutées — ou restaurées ? — par l'empereur du XIIe siècle, n'occupaient pas le même emplacement que les images des mêmes sujets signalées depuis le VIIe siècle ?

La même question se pose à propos des fresques du XIIe siècle, dans l'église Saint-Jean-Baptiste à Sébaste[5], où l'on vénérait l'endroit de l'invention de la relique du chef du Précurseur. Une petite salle qui occupe l'emplacement habituel de la prothèse, c'est-à-dire au Nord de l'abside, servait à Sébaste de *martyrium* à la relique, ou plus exactement la « crypte » sous cette salle. Or, c'est là, dans la conque

1. Aïnalov, *l. c.*, p. 174 qui renvoie à : Vasilevskij, dans *Pravosl. Palestin. Sbornik*, XI, 3, p. 94.

2. Aïnalov, *l. c.*, p. 176-177. Vasilevskij, *l. c.*, p. 124. Didron, *Manuel d'iconographie*, p. 4.

3. Texte grec dans Aïnalov, *l. c.*, p. 177 ; trad. fr., dans Bayet, *Recherches pour servir à l'hist. de la peint.*, *etc.*, p. 77, d'où, Vincent et Abel, *Bethléem, Le sanctuaire de la Nativité*, 1914, p. 128.

4. *Pravosl. Palest. Sbornik*, XXIII, p. 25. Aïnalov, *l. c.*, p. 179 (cet auteur du XIIe siècle n'est point mentionné dans Vincent et Abel, *l. c.*).

5. *Palestine Explor. Fund, Quart. Statement for 1931*, p. 139 ; 1932, p. 25.

de l'abside, qu'on a fixé les fresques. Le haut de la voûte est réservé à une Décollation de saint Jean, encadrée par deux anges agenouillés ; le bas, à l'Invention de son chef. Autrement dit, le panneau principal, dans l'abside du *martyrium*, offre l'image de l'épisode essentiel du point de vue du culte local (découverte du chef du Précurseur). Jean Phocas, en 1185, signale même dans le *martyrium* ce qu'il appelle un « omphalos » : c'était la cavité où on aurait trouvé la relique[1].

Comme on voit, les quelques renseignements dont nous disposons et qui tous, d'ailleurs, sont postérieurs à la grande époque de l'art chrétien antique, placent les peintures aux sujets locaux, soit dans la coupole (Sion), soit dans la grotte (Bethléem), soit sur un mur extérieur (Bethléem), soit dans l'abside (Sébaste). On ne saurait tirer de ces témeignages, trop peu nombreux d'ailleurs, aucune indication sur l'emplacement *typique* de ces images. Et certes, on pourrait supposer qu'il n'y en a pas eu davantage entre le IVe et le VIe siècle qu'à l'époque suivante à laquelle appartiennent les textes et les peintures que je viens de citer. D'autant plus que — on le constate dans tous les domaines de l'art — entre Constantin et Justinien, tous les aménagements des sanctuaires offraient encore une grande variété : les types, en toute chose, ne s'étaient pas encore fixés, comme par la suite. Et pourtant, il me paraît presque certain que les images que j'appelle locales, c'est-à-dire celles qui figuraient l'événement commémoré à l'endroit où il se serait produit, devaient occuper, dans les sanctuaires du IVe au VIe siècle, le mur et la voûte de l'abside, ou bien le mur dans lequel celle-ci s'ouvrait, de préférence à tous les autres emplacements.

Cette solution me paraît s'imposer pour trois raisons. D'abord, parce que la forme architecturale de la plupart des églises de ce temps, qui étaient des salles oblongues, n'offrait que l'abside ou le mur dans lequel elle s'ouvrait comme emplacements possibles pour une image isolée, qui devait être exposée à tous les regards. Deuxièmement, c'est là que, précédant les chrétiens, les décorateurs des temples païens et des synagogues fixaient les fresques ou les reliefs les plus importants, notamment ceux qui figuraient une théophanie (Mithra Tauroctone dans les antres des mithriastes ; l'*anagôgè* de Zeus Théos dans un temple de Doura ; Yahvé se manifestant dans l'Arche d'Alliance et intervenant

1. *Ibid.*, p. 1931, p. 139 ; 1932, p. 28-32, pl. VI, VII.

dans le Sacrifice d'Isaac, etc., dans la synagogue de Doura)[1]. Enfin, nous avons la certitude que les chrétiens ont adopté le même parti, dès le IVe siècle au plus tard, et qu'en Terre Sainte ils l'ont maintenu dans l'unique sanctuaire qui y conserve jusqu'à nos jours une décoration du VIe siècle. Je pense, d'une part, à la plus ancienne mosaïque d'abside, à Rome, dans la basilique de Sainte-Pudentienne, et de l'autre à la décoration de l'abside et du mur du fond de l'église justinienne du Sinaï. Non seulement, dans les deux cas, les mosaïques ne décorent que l'abside et le mur attenant, mais leurs sujets représentent précisément soit des monuments des lieux saints de Palestine (Sainte-Pudentienne) soit des événements historiques commémorés par le sanctuaire (Sinaï).

A Sainte-Pudentienne (pl. XXXIX, 1), c'est dans l'abside qu'on fixa une figuration de la croix gammée que les pèlerins apercevaient au sommet du Golgotha, entre la basilique dite le Martyrion et la rotonde du Saint-Sépulcre, et qui évoquait pour eux la cérémonie de l'adoration de la relique de la vraie croix célébrée au même endroit. C'est sur la même mosaïque d'abside qu'on représenta aussi, derrière la croix, les édifices mêmes qui servaient de cadre monumental aux reliques insignes de la passion du Christ, prototype de tous les martyrs, et le soin avec lequel ces édifices se trouvent reproduits dans cette église de Rome ne laisse aucun doute quant à l'origine de ce thème iconographique : il n'a pu être créé qu'à Jérusalem, auprès des sanctuaires constantiniens, et si l'imitation de ce tableau, à Rome, avait été placée dans l'abside, il est probable que l'original palestinien occupait un emplacement analogue.

Quant à la mosaïque du Sinaï (pl. XLI, 2), elle offre trois images juxtaposées, qui évoquent trois événements de l'histoire de Moïse, héros principal de la partie de l'histoire providentielle qui se rattache au Sinaï. Certes, l'abside est occupée par une Transfiguration, où Moïse ne joue qu'un rôle de second plan, et qui évoque d'ailleurs un événement sans lien topographique avec le Sinaï. Cette image a dû être créée pour un sanctuaire du Mont-Thabor, et seule la priorité qu'une scène de l'Évangile avait toujours vers le VIe siècle sur une image biblique lui assura sans doute la place centrale dans l'église du Sinaï. Par contre, les deux autres compo-

1. Sur toutes ces images pré-chrétiennes, v. *supra*, p. 139 et s.

sitions[1] qui l'accompagnent symétriquement font de Moïse le personnage principal de la scène, et les événements qu'elles évoquent rappellent des épisodes qui se placent au Sinaï même : Moïse devant le buisson ardent, Moïse recevant la Loi. En vertu du principe observé à l'Heptapégon et admis pour les autres *martyria* palestiniens, ces figurations se rangent parmi les images « locales » créées sur place et en vue d'un sanctuaire commémoratif des événements au Mont-Choreb. Or, s'il en est ainsi, la mosaïque sinaïte nous prouve que des représentations « locales » de ce genre pouvaient être fixées, dans le voisinage immédiat de l'abside, sur le mur adjacent de la nef. Ces deux parties du chevet des basiliques anciennes étaient d'ailleurs étroitement solidaires. Mais la nuance mérite d'être retenue parce qu'un autre monument archaïque, les mosaïques du v[e] siècle de Sainte-Marie-Majeure à Rome, nous montrent un développement plus considérable des images fixées sur le mur, autour de l'abside[2]. La rencontre de l'église du Sinaï et de la basilique romaine ne saurait être fortuite : nous y surprenons les reflets d'une tradition particulière qui a ses origines en Palestine[3].

C'est ce qui résulte des observations que voici. Contrairement à la plupart des autres scènes locales introduites dans l'iconographie par l'art des *martyria* de Terre Sainte, les deux images de Moïse au Mont-Choreb représentent des événements de l'Ancien Testament. Elles auraient pu, par conséquent, avoir été crées tout aussi bien pour un sanctuaire chrétien que pour une synagogue de la région du Sinaï. Depuis la découverte des fresques de la synagogue de Doura, l'hypothèse d'un prototype juif n'est plus à écarter ni, en particulier, l'hypothèse de scènes historiques d'un intérêt local, que des juifs hellénisés auraient pu représenter dans une synagogue : la décoration de Doura ne renferme-t-elle pas une grande composition qu'on semble y avoir développée parce qu'elle évoquait la résurrection des morts dans la « vallée de Doura »[4] ? Or, la même décoration de la synagogue offre, de part et d'autre du panneau central et au-dessus de

1. Invisibles sur la photographie de notre pl. XLI, 2, elles sont reproduites dans Van Berchem et Clouzot, *Mos. chrét.*, fig. 236, 237.

2. *Ibid.*, fig. 49 et s.

3. V. plus loin, p. 168 et s. On se rappelle en outre que les épisodes apocryphes d'origine orientale, palestinienne ou égyptienne, ont été représentés sur ce mur de Sainte-Marie-Majeure : *infra*, p. 183.

4. Grabar, dans *Rev. Hist. Relig.*, 123, 1941, p. 153-154.

la niche de la Thora, les *mêmes images* de Moïse devant le buisson ardent et recevant la Loi, auxquelles le mosaïste de l'église sinaïte a réservé le *même emplacement*[1]. L'analogie est trop complète pour l'expliquer par une coïncidence. J'en conclus plutôt à l'existence d'un type d'ordonnance des peintures dans les synagogues des Juifs hellénisés, au début du III[e] siècle, ordonnance qui, d'une part a été appliquée vers 230, à Doura, et trois siècles plus tard, par le mosaïste chrétien du Sinaï. Étant donné que les deux images qui nous intéressent avaient été reprises au VI[e] siècle, dans une église située près du Mont-Choreb, c'est dans cette région que je placerais le monument juif qui a pu servir de modèle aux chrétiens.

C'est dans le Sud de la Palestine, d'ailleurs, que d'autres traditions d'art juif ont été transmises aux chrétiens[2]. En outre, la proximité du grand centre de l'hellénisme juif qu'a été Alexandrie nous invite à placer dans cette région, plutôt qu'en Mésopotamie du Nord, le foyer de l'art juif figuratif dont nous commençons à connaître les œuvres (pour des raisons religieuses, Jérusalem semble exclue à l'avance, en tant qu'initiatrice d'une iconographie biblique juive). L'étude de certaines fresques de Baouît, on le verra, nous conduira aux mêmes conclusions, en nous invitant à supposer des prototypes communs à ces œuvres chrétiennes du VI[e]-VII[e] siècle et aux peintures du III[e] siècle de la synagogue de Doura. Là encore, il faudra admettre pour ces modèles un lieu d'origine plus rapproché de l'Égypte que de la Mésopotamie du Nord. Et ceci corroborera indirectement l'hypothèse d'un prototype juif créé pour une synagogue de la région du Sinaï, que nous proposons pour expliquer la parenté des deux scènes où apparaît Moïse, dans la synagogue de Doura d'une part et dans l'église du Sinaï de l'autre. Si cette hypothèse est retenue, on devra admettre que le principe d'une iconographie historique d'intérêt local, qui est à la base de l'iconographie des *martyria* chrétiens de Terre Sainte, et plus tard de l'imagerie de tous les centres de pèlerinages, avait été adopté d'abord dans des lieux de prière juifs.

1. V. *supra*, p. 165.

2. Je pense notamment aux *cellae trichorae* qui, après avoir marqué l'emplacement d'un lieu de commémoration juif, ont été transformées en sanctuaires chrétiens, p. ex. à Ras Siaga : v. *supra*, t. I, p. 111.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ces origines plus lointaines, nous voyons que les chrétiens de Terre Sainte adoptent l'usage de fixer ces scènes « locales » sur le mur qui encadre l'abside. Or, nous le disions tout à l'heure, les mosaïques romaines de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure suivent la même tradition palestinienne. En effet elles aussi, s'efforcent de donner une allure « locale » aux événements représentés, et cette tendance est d'autant plus remarquable qu'elle ne se manifeste dans aucun autre exemple romain de décoration du chevet avant le IXe siècle (mosaïques du Latran qui commémorent le couronnement de Charlemagne). A Sainte-Marie-Majeure, faute de pouvoir situer à Rome même les événements évangéliques figurés sur l'arc triomphal, on a essayé de leur donner une allure romaine locale, en introduisant dans la scène de la Purification le groupe iconographique romain de la *concordia* et, surtout, en joignant à cette scène une image du temple de l'Urbs sur le Forum Romain, avec la personnification de *Roma* sur son fronton. Au prix de cet artifice, le temple de Jérusalem de l'image évangélique se trouvait assimilé à un édifice qui évoquait Rome, en faisant participer celle-ci, sur un plan idéal, à l'histoire évangélique. Nous avions montré ailleurs[1] que ce procédé s'accordait bien avec les efforts qu'on faisait, à la même époque, pour réhabiliter définitivement Rome en tant que capitale de l'Univers, mais placé cette fois à la tête du Monde chrétien. Cette tendance proprement romaine se rencontrait ainsi avec un principe établi par les décorateurs des sanctuaires palestiniens[2], dont la parenté se manifeste, en outre, à Sainte-Marie-Majeure, dans le choix des sujets pour les images de l'arc triomphal.

On se souvient, en effet, que Sainte-Marie-Majeure offre à cet endroit une série importante de scènes tirées de l'enfance du Christ et distribuées en quatre zones superposées, où les images se suivent en frises continues. A dire vrai, aucun *martyrium* de Palestine ne conserve aujourd'hui de cycle d'images monumentales analogues, mais de nombreux petits objets d'usage religieux ou prophylactique ornés d'images d'origine palestinienne offrent précisément des cycles de l'Enfance, et, au Sud et au Nord de la Terre Sainte, dans les

1. Grabar, *L'empereur*, p. 221 et s.
2. Édifices réels mais postérieurs à l'âge évangélique introduits dans les scènes du Nouveau Testament : v. t. I, p. 271 et s.

provinces où l'imagerie palestinienne pouvait rayonner le plus facilement, plusieurs sanctuaires montrent des cycles plus ou moins développés de scènes évangéliques analogues ; nous connaissons enfin un exemple de cette iconographie monumentale, en Palestine même, au VIe siècle. Je pense aux mosaïques décrites par Choricius, qui décoraient l'église Saint-Serge à Gaza, en Palestine, à deux cycles évangéliques dans les chapelles de Baouît, à un autre dans l'oratoire de Deir-Abou-Hennis près d'Alexandrie, et, enfin, à l'important groupe de peintures murales cappadociennes, en commençant par Mavrodjan et Toqale 1[1]. Les fresques de Cappadoce, sauf peut-être Mavrodjan, ne sont pas antérieures au IXe siècle, mais leurs cycles d'images s'inspirent certainement d'œuvres pré-iconoclastes, dans le genre de celles que je viens d'évoquer pour la Palestine et l'Égypte. Dans toutes ces peintures, les scènes du récit détaillé de l'Enfance se trouvent alignées, sans cadres verticaux intermédiaires, tout au long de bandes horizontales qui, si elles sont multipliées, partagent le mur d'images en plusieurs tranches superposées, comme à Sainte-Marie-Majeure. On ne saurait plus affirmer, comme autrefois, que cette ordonnance s'inspire des phylactères illustrés, ni que son origine soit nécessairement orientale ; mais, dans le cas des cycles monumentaux de l'Enfance, qui dans les peintures archaïques forment un groupe homogène, il est permis de supposer une origine commune à tous les monuments qui l'adoptent et de fixer son prototype supposé dans un sanctuaire de Palestine. Et qui dit sanctuaire de Terre Sainte pense aux églises commémoratives des lieux saints, qui exercèrent une influence cultuelle et artistique à travers le monde chrétien.

C'est ainsi que l'emplacement et l'ordonnance des scènes de l'Enfance, à Sainte-Marie-Majeure, peuvent être invoquées pour nous donner une idée des cycles du même genre qui décoraient les *martyria* palestiniens. Et il est même permis, peut-être, d'imaginer des groupes d'images analogues, mais consacrées au cycle des Miracles, fixées eux aussi sur le mur de fond des *martyria*, auprès de l'abside, et présentés en frises de scènes à une ou plusieurs rangées. Un médaillon historié trouvé à Adana, qui offre sur un côté un cycle de l'Enfance du type palestinien distribué sur plusieurs frises superposées, développe au revers une série de Miracles

1. Sur tous ces cycles de l'Enfance, v. chap. VI.

présentés de façon identique[1]. De sorte que, si le premier de ses cycles imite une ordonnance de peintures monumentales, le second devrait en faire autant. Et d'ailleurs, le mur de mosaïques que le pape grec Jean VII commanda, au début du VIII[e] siècle, dans son oratoire près de Saint-Pierre de Rome[2] et qui suit certainement des exemples orientaux, montre précisément trois frises superposées de scènes évangéliques, où l'Enfance et les Miracles (ainsi que deux scènes de la Passion) voisinent sur le même mur de fond, comme à Sainte-Marie-Majeure. Dans ces deux sanctuaires romains qui, à plusieurs siècles de distance, reflètent l'art palestinien, c'est, comme au Sinaï, le mur devant l'abside, c'est-à-dire la paroi la plus exposée aux regards, qui supporte ainsi les groupes d'images historiques qui auraient pu être créées dans les *martyria* de Terre Sainte.

Je ne parle ici évidemment que des cycles continus (cycle de l'Enfance et cycle des Miracles), qui normalement ne sauraient être placés à l'intérieur de l'abside et qu'on aurait voulu figurer, en tant qu'images « locales », à un endroit bien exposé et rapproché de l'abside, comme à Sainte-Marie-Majeure et comme dans l'église du Sinaï. Car on ne saurait oublier pour autant la lettre de saint Nil qui, écrivant précisément du Mont-Sinaï vers 400, recommandait de fixer les scènes des deux Testaments, figurées les unes en face des autres, sur les murs latéraux des basiliques[3]. Mais les exemples des mosaïques bibliques de la nef de Sainte-Marie-Majeure et des mosaïques évangéliques de Saint-Apollinaire-le-Nouveau, nous montrent que l'ordonnance de la décoration, sur les parois latérales des basiliques de ce temps, obligeait les artistes à remplacer la frise continue des images par des panneaux indépendants alignés tout le long des murs de la nef, c'est-à-dire d'une manière différente de celle qu'on observe sur les monuments du groupe palestinien. On remarquera ainsi que les cycles des nefs, dans ces deux églises, sont sans rapport avec le thème des mosaïques de l'abside, tandis que les cycles de l'Enfance et des Miracles, tels qu'on les trouve sur les œuvres d'inspiration palestinienne, se rattachent idéologiquement, on le verra dans un instant

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. VII. Peirce et Tyler, *L'art byz.*, II, fig. 73 b.
2. Van Berchem et Clouzot p. 209 et s.
3. S. Nil, *Epîtres*, l. IV, 61. Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrét. en Orient*, 1879, p. 60.

(v. p. 172 et s.), à l'imagerie typique des absides de Terre Sainte. Enfin, il n'est pas sans intérêt de rappeler à cet endroit deux monuments iconographiques de la Gaule chrétienne qui semblent s'inspirer de modèles palestiniens. Ce sont les mosaïques, aujourd'hui disparues, de La Daurade de Toulouse (V[e] siècle)[1], où tous les tableaux du cycle évangélique, qui faisait ici le tour de l'église, traitent des sujets de l'Enfance du Christ, et la mosaïque de Saint-Gall[2], où le cycle historique était distribué de la manière suivante : sur les murs latéraux, Miracles et Passion : sur le mur du chœur (plutôt que dans l'abside ?), l'Enfance. On pense évidemment aux mosaïques du mur Est de Saint-Marie-Majeure, mais aussi à Saint-Apollinaire-le-Nouveau, où le cycle christologique serait à compléter (si on rapproche les mosaïques ravennates de celle de Saint-Gall) par un groupe de scènes de l'Enfance fixées sur le mur Est. Cette partie de l'église Saint-Apollinaire, on s'en souvient, n'a pas conservé sa décoration ancienne.

Enfin, en essayant d'imaginer les cycles d'images de l'Enfance, et peut-être des Miracles, qui ont dû décorer les anciens sanctuaires commémoratifs de Palestine, on pourrait tirer un argument en faveur de leur présentation en frises superposées d'images continues, de l'ordonnance des tableaux historiques sur le mur de l'abside dans la synagogue de Doura. Car Doura se rencontre sur ce point avec Sainte-Marie-Majeure, dont elle offre déjà l'ordonnance, au premier tiers du III[e] siècle. Tandis que le ciboire de l'abside de Doura et le mur au-dessus supportent des compositions d'une portée idéologique générale, de part et d'autre de ces représentations plus abstraites, trois suites superposées des scènes historiques se déploient sur tout le mur de fond et se prolongent sur les autres murs. Des modèles de ce genre, d'origine hellénistique (car les fresques de Doura reproduisent certainement une ordonnance inspirée par d'autres monuments), ont dû servir aux mosaïstes de Sainte-Marie-Majeure et aux fresquistes de Palestine, lorsque ces peintres avaient à déployer des cycles de l'Enfance ou des Miracles sur le mur du chevet des sanctuaires commémoratifs.

1. Descriptions de Jean de Chabanel et de Dom Odon Lamothe reproduites dans H. Woodruff, *The Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade*, dans *The Art Bulletin*, XIII, 1931, p. 80 et s. Nous nous proposons d'apporter ailleurs quelques modifications à la reconstitution de ce cycle proposée par Miss Woodruff.
2. V. Schlosser, *Schriftquellen z. Gesch. d. Karol. Kunst*, p. 326-332.

2. Le thème de la théophanie dans l'iconographie palestinienne

La pluralité des sanctuaires commémoratifs élevés par Constantin en Palestine, pluralité qui s'explique par l'existence de plusieurs lieux de Théophanies, ne doit pas nous faire perdre de vue que tous ces *martyria* du Christ avaient en commun leur fonction de célébrer les révélations de la divinité, soit celle de Dieu avant l'incarnation du Logos, soit, après, dans la personne du Christ. Or, si telle avait été la pensée de l'empereur et de son entourage à l'époque où s'élevaient les premiers *martyria* en Palestine, il serait normal que dans chacun d'eux l'image principale (celle de l'abside et du mur qui l'encadre) fût conçue de manière à faire ressortir, à travers la pluralité des sujets particuliers, le thème commun de la théophanie. Tel sanctuaire pouvait montrer une Nativité, l'autre une Résurrection (Saintes Femmes au Tombeau), d'autres encore le Crucifiement, l'Ascension, ou n'importe quel événement de l'Écriture commémoré par telle église. Mais partout, en figurant la scène historique correspondante au « saint lieu » précis, c'est, à travers ces images, la révélation de la divinité qu'on aurait voulu faire apparaître au spectateur. C'est d'ailleurs seulement par une telle interprétation de l'image fixant les traits de l'événement commémoré en présence du témoin matériel de cet événement, qu'on pouvait exprimer ce qui faisait l'attrait des reliques historiques et ce qui en explique le rôle dans l'expérience religieuse des pèlerins du monde entier. Les *labores* de ces chrétiens innombrables, qui ne connaissaient ni danger ni fatigue lorsqu'il s'agissait de visiter les *martyria* des saints lieux, se justifiaient par les bénédictions qu'ils recueillaient en chacun d'eux, bénédictions acquises immédiatement par les prières faites sur les lieux mêmes où se manifesta la divinité ; bénédictions aussi, mais matérialisées dans des objets emportés de ces saints lieux et qui permettaient de prolonger, loin d'eux, le contact immédiat avec les témoins matériels d'une manifestation de la divinité. L'image créée en ces endroits et pour ces fidèles serait restée sans rapport avec l'acte religieux qui les amenait auprès des saints lieux, si elle ne se proposait de rappeler non seulement l'apparence de l'événement qu'ils commémoraient, mais aussi le fait religieux qui s'en dégageait : la manifestation de la divinité.

Iconographiquement, cette tâche pouvait être atteinte soit par la représentation immédiate d'une vision divine, soit par le rappel de l'attitude du fidèle placé devant le Dieu révélé, dans les événements historiques évoqués ; soit enfin par des légendes qui accompagnent les images et qui, faute de moyens picturaux suffisants, leur donnent l'interprétation religieuse demandée. C'est d'ailleurs le même phénomène que nous avons pu observer à propos de l'imagerie née auprès des reliques des saints, mais avec cette différence, importante s'il en fut, que l'iconographie des *martyria* de saints lieux appelait des représentations de Dieu lui-même ou, si l'on veut, du divin exprimé d'une façon immédiate, et cela par le moyen des images bibliques et évangéliques utilisées pour la représentation des théophanies.

Dans l'absence de compositions monumentales, disparues avec les *martyria* antiques des saints lieux, force nous est de les étudier à travers les reproductions qui apparaissent tout d'abord sur ces « bénédictions » acquises dans les sanctuaires, puis sur d'autres objets qui, témoins d'une foi moins orthodoxe, s'apparentent étroitement aux eulogies parce qu'ils sont censés eux aussi porter en eux une parcelle de la puissance divine : les amulettes ; et enfin sur des peintures monumentales en dehors de la Palestine, mais qui reflètent indirectement l'art des *martyria* des Lieux Saints.

Dans la première série de ces monuments-témoins, les ampoules de Monza et de Bobbio (VI[e] siècle), toutes apportées d'Orient et en grande majorité de Palestine, renfermaient de l'huile sainte provenant des sanctuaires des lieux saints. Quelques eulogies sous forme de médaillons plats se rattachent au même groupe[1]. Ils sont de la même origine et offrent les mêmes images, en repoussé ou en gravure. Le choix de ces représentations n'est que plus varié sur les ampoules, mais il est évident que ceci est dû seulement au hasard des trouvailles. On remarquera tout d'abord, sur toute cette catégorie d'objets à images, le libellé des inscriptions qui, très souvent, accompagnent les figurations. Ces légendes se rapportent soit à l'eulogie que contient l'ampoule, soit à l'image qui la

1. Garrucci, *Storia dell'arte crist.*, VI, pl. 433-435. Celi, *Cimeli Bobbiensi*, dans *Civiltà cattolica*, 1923, 2, p. 504 et s. ; 3, p. 36 et s., 124 et s., 335 et s., 422 et s. (et en plaquette, Rome, 1923). C. Cecchelli, dans *Riv. arch. crist.*, 4, 1927, p. 115 et s. De Jerphanion, *La voix des monuments*, II, v. index aux mots Bobbio, Monza. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, I, fig. 120 et s., p. 199 et s. Ainalov, *Ellinist. osnovy*, p. 168 et s.

décore. Les premières, qui indiquent l'origine de l'huile renfermée dans le flacon, sont curieuses en ce qu'elles ne tiennent pas toujours compte de l'image. Il vaudrait mieux dire que l'image de tel événement ne signifie pas nécessairement la présence dans l'ampoule de l'huile prise dans le sanctuaire précis qui commémore le même événement. Ainsi, par exemple, on lit ΕΛΕΟΝ (var. : ΕΛΑΙΟΝ) ΞΥΛΟΥ ΖΩΗϹ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ/ΧΡΙϹΤΟΥ/ΤΟΠΩΝ, autour d'une image de l'Adoration des Mages et des Bergers (pl. LXI, 4), c'est-à-dire d'une reproduction de la mosaïque supposée de la basilique de Bethléem, tandis que l'huile de l'Arbre de Vie, nommé par la légende, devrait provenir du Golgotha[1]. Sur d'autres exemplaires, la même composition iconographique est accompagnée de l'inscription : ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΡΙϹΤΟΥ ΤΟΠΩΝ[2]. Il faut croire, par conséquent, que ces expressions étaient interchangeables ou bien, plutôt, ce sont les images qui l'étaient, du point de vue religieux, la représentation de l'Adoration des Mages et des Bergers pouvant évoquer indifféremment l'un ou l'autre des « lieux saints du Christ » (Bethléem et Golgotha) auquel on aurait puisé l'huile sacrée pour telle ampoule. D'ailleurs, les quatre derniers mots qui reviennent, stéréotypés, dans ces légendes, semblent évoquer la collectivité des lieux saints considérés comme un ensemble. C'est en quelque sorte tous les lieux commémorés par les sanctuaires de Palestine que, par métaphore, vient représenter la composition de l'Adoration des Mages et des Bergers.

Mais si, dans ce premier groupe d'ampoules, les légendes changent tandis que l'image reste la même, il y a un plus grand nombre d'eulogies où l'inscription, au contraire, reste identique tandis que les thèmes iconographiques varient. Cette légende constante, c'est ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘϹ. Elle se profile sur le ciel, sous l'étoile de Bethléem, ou bien elle court le long d'une bande spéciale au-dessus de la tête ou sous les pieds de la Vierge avec l'Enfant, dans les Adorations des Mages et des Bergers (pl. LXI, 4). Ou bien elle encadre une figuration de la Vierge portant l'Enfant et adorée par deux anges (pl. LXI, 5), ou bien encore elle entoure une Ascension[3], tandis que, sur une ampoule, où

1. Garrucci, *l. c.*, pl. 433, 9 ; 434, 1, 2, 4, 5, 6, 8 ; 435, 1.
2. *Ibid.*, pl. 433, 7.
3. *Ibid.*, pl. 433, 7, 9 ; 434, 1 ; 435, 1.

elle est complète (pl. LXI, 1) et sur un médaillon[1], où on la trouve réduite au mot ΕΜΜΑΝΘΗΛ, elle se lit autour ou de part et d'autre du Christ sur la croix, dans le Crucifiement[2]. Autrement dit, dans toutes ces scènes on ne veut relever qu'une chose, et cette chose leur est commune, quel que soit l'événement historique qu'on rappelle : Dieu est avec nous. Ce qui importait au propriétaire de l'eulogie, c'est de s'assurer par elle la présence constante de la bénédiction divine. L'iconographie se faisant l'écho de cette fonction de l'eulogie, la marquait de l'une des images qui, dans le langage iconographique, signifiaient que Dieu est avec nous. Ce qui revient à dire que toutes ces représentations pouvaient passer pour des images de théophanies du θεὸς ἐπιφανής, *praesens Deus* parmi les hommes.

Il suffit d'ailleurs de revoir ces figurations pour constater que cette idée y est mise en évidence, autant que le permettait le sujet historique et en conformité avec les usages iconographiques de l'époque. Ainsi, dans toutes ces images, Dieu est présent sous les traits du Christ. C'est lui naturellement qui est le personnage principal de ces scènes, de sorte que, dans les Adorations par les Mages et les Bergers et dans les Adorations par les Anges, la Vierge trônant qui occupe le milieu de la composition, ne doit cette place d'honneur qu'à ce qu'elle présente à l'adoration des mages et des bergers ou à celle des anges l'enfant divin, par la naissance duquel Dieu s'est manifesté sur terre. Marie, qui trône en reine, le tient droit devant elle, et semble même le soulever légèrement pour que ceux qui approchent — et ce sont après les anges, les mages et les bergers, tous les fidèles — puissent recon-

1. Schlumberger, dans *Byz. Zeit.*, 2, 1893, p. 187-191. Autres objets apotropaïques : 1° médaillon prov. de Constantinople ; avers : Adoration des Mages ; revers : invocation magique ; autour de la Vierge et de l'Enfant : ΧΡΙϹΤΟϹ ΝΙΚΑ Ϲ[Ο] et ЄΜΜΑ(ΝΟΥΗ)Λ ΘЄ(ΟϹ) : Schlumberger, dans *Rev. Et. gr.*, 5, 1892, p. 77 et fig. ; 2° croix pectorale du VIe siècle trouvée à Rome ; légende : ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ NOBISCVM DEVS CRVX EST VITA MIHI MORS INIMICE TIBI : De Rossi, Bullettino, 1863, p. 31 et s. ; 3° plaquette trouvée en Palestine, avec images d'un Christ bénissant et d'une Vierge orante ; à côté du Christ : ЄΜΜ(Α)ΝΥΗΛ ΜЄΘΗΜШΝ : *Palest. Explor. Fund, Quart. Statement for 1931*, p. 66, pl. VI, 5 (je ne distingue pas, sur la planche, le serpent sur lequel le Christ poserait ses pieds, d'après l'auteur de la notice).
2. Cf. Peterson, Εἷς θεός, p. 50-51 : le nom de Dieu, Emmanuel, est fréquent sur les amulettes et inscriptions apotropaïques, juives (?) et chrétiennes, parce que, par lui-même, il affirme la présence de Dieu et donc de sa puissance, dans l'objet donné.

naître dans l'enfant le Dieu de gloire. On connaît d'ailleurs des exemples en Égypte (pl. LIV, 1), en Italie (Sainte-Marie-Antique) et à Byzance, où la Vierge, au lieu de tenir l'enfant lui-même, montre son image sur un *clipeus* oval ou rond[1], iconographie inspirée sûrement par les cérémonies de la présentation du portrait triomphal d'un jeune souverain. Si des images originales de cette cérémonie précise du rituel monarchique ne nous sont pas connues, nous voyons, dans le même cycle de représentations triomphales, une Niké impériale du v[e] siècle, au lieu d'inscrire sur le bouclier oval augustéen les victoires du prince ou les *vota publica*, présenter au spectateur l'image d'un consul[2]. Le portrait du Christ sur *clipeus* manque, je crois, sur les ampoules et médaillons de dévotion, mais le rapprochement avec les offices de l'adoration du souverain et son iconographie est pleinement justifié, même pour les Adorations sur ces petits objets, par la légende qui accompagne cette scène sur l'un des deux médaillons d'or provenant d'Adana (musée de Constantinople) : **IΔE O BACIΛEE**[3]. C'est bien l'avènement d'un prince divin que les mages célèbrent en venant adorer l'Enfant. Et ce caractère royal et partant triomphal de la scène est mis en évidence sur une ampoule[4], où la composition est couronnée par le groupe suggestif de deux génies symétriques qui, en volant, élèvent l'étoile de Bethléem comme une *imago laurata*. Dans cette image, c'est l'étoile qui est une figure de l'épiphanie de Dieu. Sur une fresque de Baouît (pl. LIV, 1), où la Vierge présente le Christ sur le disque, les deux anges qui l'encadrent encensent ce portrait sacré,

1. Les monuments sont réunis dans Kondakov, *Ikonogr. Bogomateri*, I, p. 111, 249 et s., 273, 304 et s., II, p. 35, 61, 103-123, 124 et s.
2. Peirce et Tyler, *L'art byz.*, I, fig. 147.
3. *Ibid.*, II, fig. 73, a. — V. aussi un médaillon en or (coll. privée à Vienne, Autriche) prov. de Chypre qui porte, à l'avers, une image de la Vierge trônant avec l'enfant, flanquée de deux anges et — plus bas et en plus petit — une Adoration des Bergers et une Adoration des Mages ; tandis que le revers est occupé par un Baptême. Comme dans les images des Miracles sur les ivoires cités, p. 154, note 5, les personnages autour du Christ et de la Vierge lèvent un bras pour témoigner en acclamant. Les trois personnifications en font autant, comme sur l'ivoire de Lyon (Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 168). Auprès du Baptême on lit les paroles de Dieu témoignant de la divinité de Jésus : « ceci est mon fils... » ; tandis que sur le côté opposé du médaillon est gravée une invocation du propriétaire de l'objet, qui semble ainsi se joindre aux Bergers et aux Mages qui acclament Dieu dans l'Enfant : Χριστὲ ὁ θεὸς ἡμῶν βοήθησον ἡμῖν. Strzygowski, dans *Oriens Christ.*, N. S., 5, 1915, p. 96 et s., pl. I.
4. Garrucci, *l. c.*, pl. 434, 1.

comme on encensait rituellement les saintes images des souverains bien avant d'avoir transporté cet usage au culte des icones. Dans cette peinture, comme dans toutes les autres images (par exemple dans l'Adoration des Mages et ailleurs) où la Vierge trônant avec l'Enfant est placée entre des anges symétriques, ceux-ci adorent évidemment non pas la Mère de Dieu, mais son Fils. Il vaudrait mieux dire : ces acolytes certifient et acclament l'avènement du Fils de Dieu, les uns en levant un bras[1], les autres, en lui apportant l'offrande. Et peut-être les mots : « Emmanuel, Dieu est avec nous » et « voici le roi », inscrits auprès de ces personnages, sont-ils l'expression verbale de leurs acclamations, si conformes aux usages du temps.

Dans l'ordre de fréquence des sujets qu'on a figurés sur les ampoules palestiniennes, l'Ascension se place à côté de l'Adoration des Mages et des Bergers (pl. LXI, 3 et LXII, 2 et 3). Est-ce à cause de la popularité particulière du pèlerinage au sommet du Mont des Oliviers ? Je ne le crois pas, je ne crois pas plus d'ailleurs à un lien direct entre le nombre particulièrement élevé des images de l'Adoration et l'importance exceptionnelle du culte de la grotte de la Nativité à Bethléem. Car s'il en avait été ainsi, il eût été normal de voir la scène de la Nativité avec la crèche (pl. LXII, 3) apparaître beaucoup plus souvent qu'on ne la trouve sur les monuments conservés. La raison de la préférence accordée par les iconographes à l'Adoration et à l'Ascension apparaît lorsqu'on se souvient du thème de la théophanie commun à toutes ces images : ce sont ces deux scènes qui permettaient le mieux de figurer la révélation de la divinité du Christ, en se servant de formules que l'art de l'époque a dû employer dans des occasions analogues. Je viens de signaler ce que l'iconographie de l'Adoration doit à ces modèles. Le cas de l'Ascension est semblable.

Ce qui rapproche les deux scènes, ce sont, en dehors de la légende « Emmanuel, Dieu est avec nous » qui leur est commune, les gestes des personnages qui entourent le « Dieu présent ». Car, contrairement à ce qu'on a souvent affirmé (et que peut-être les iconographes du moyen âge ont effectivement conclu, en observant les attitudes des apôtres sur les images les plus anciennes), les mouvements désordonnés des

1. Le vulgaire, d'un geste énergique, p. ex. les bergers (Garrucci, *l. c.*, pl. 434, 1) ; les anges, d'un mouvement gracieux et étudié, tels des dignitaires de la cour céleste (*ibid.*, pl. 434, 8 et notre pl. LIV, 1 ; cf. notre pl. LXI, 4 et 5).

disciples du Christ, dans les Ascensions des ampoules palestiniennes, n'expriment pas une simple agitation due à l'étonnement que leur causa la miraculeuse ascension de Jésus. Pour la plupart, conformément à Luc 24, 52, ils adorent Jésus et font ainsi le même geste que les mages et les bergers devant le Christ enfant ; beaucoup regardent le ciel, en suivant Actes I, 11, et, dans le ciel, la vision du Christ en gloire qui, ainsi que toute vision divine d'après la tradition des théophanies et parousies[1], les remplit d'un effroi sacré et provoque ces mouvements des bras levés et tendus, qui ne sont en réalité que des gestes d'adoration, probablement accompagnés d'acclamations. Le sens de leurs attitudes nous apparaît le mieux, d'une part, dans le geste d'orante prêté invariablement à la Vierge qui, à la suite d'une interprétation arbitraire des Actes I, 13, assiste régulièrement au moment de l'Ascension : Marie y adore le Christ ; et, d'autre part, dans les attitudes des apôtres, qu'on peut observer sur une fresque du VI[e] ou VII[e] siècle à Baouit (pl. LVI, 2) : si mouvementés qu'ils soient, ces personnages n'ont pas une agitation déréglée, tandis que leurs yeux grand ouverts et dirigés vers le Christ, leurs deux bras tendus en avant nous montrent des fidèles qui fixent du regard, en tendant les mains vers elle une vision surnaturelle de Dieu, une théophanie. Dans une scène analogue, toujours à Baouit, certains apôtres plient un genou : autre mouvement de l'adoration (pl. LIV, 2-3)[2].

Ces apôtres, ainsi que la Vierge et comme les mages et les bergers dans l'Adoration, ont évidemment un rôle religieux précis à remplir, dans ces images, en tant que témoins de la vision de Dieu, et, à ce titre, chefs de file de tous les fidèles qui, dans une église, se placent devant l'image divine. Aussi à Baouit, dans cette même chapelle et dans d'autres semblables que nous examinerons plus loin, d'autres personnages, des saints locaux, se joindront aux apôtres pour adorer Dieu révélé (pl. LIV, 2). Mais, sur les Ascensions des ampoules, la partie essentielle de l'image est certainement celle qui figure Emmanuel, la vision du Christ en gloire. Et il est évident que cette vision, si elle fait allusion au Christ s'élevant au ciel, ne se borne point à illustrer les passages de l'évangile qui parlent de son ascension proprement dite, mais profitant

1. V. les textes cités p. 142, note 1 et s. Sur l'état d'extase, récemment Fr. Pfister, dans *Pisciculi* (Mélanges F. J. Dölger), 1939.

2. L'habitude de plier un seul genou pendant la prière serait traditionnelle en Égypte : F. Heiler, *La Prière*, trad. fr., 1931, p. 106.

d'une allusion contenue dans les Actes, montrent le Seigneur tel qu'il réapparaîtra lors de sa nouvelle parousie et, par conséquent, en prince triomphateur trônant au milieu d'un disque de « gloire ». Quatre anges le font planer comme une *imago clipeata*. Les iconographes se séparent si bien des passages évangéliques sur l'Ascension que, dans certaines répliques de l'iconographie des ampoules, par exemple sur une miniature célèbre de l'Évangile de Rabula ou sur une fresque de Baouit (pl. LIV, 2-3)[1] qui suivent des modèles palestiniens, ils n'hésitent pas à encadrer la figure d'un Christ trônant par des représentations du char, des *zôdia*, des personnifications du Soleil et de la Lune, qu'ils empruntent aux visions prophétiques, et même d'anges volant porteurs de couronnes qu'ils doivent peut-être à la vision eschatologique de Marc XIII, 24-27 (anges qui seront envoyés aux quatre vents pour rassembler les élus).

D'image à image, dans la série antique de l'Ascension du type palestinien, les détails de la vision changent. Mais la volonté de figurer Dieu présent ou Emmanuel, sous les traits d'une vision eschatologique, est constante : partout on représente la théophanie finale qui assurera la présence de Dieu pour l'éternité[2]. Or, cette représentation, qui entre d'ailleurs dans un groupe de visions analogues que nous étudierons plus loin, se sert de formules iconographiques de l'art triomphal au même titre que les images des Adorations des Mages et Bergers, et même de formules presque toujours identiques : prince trônant, gloire-*clipeus*, génies qui l'élèvent triomphalement, anges portant le *labarum* (miniature de Rabula) ; char triomphal (Rabula et Baouit). A cela s'ajoutent les figurations symétriques du *Sol* et de la *Luna* qui, des cultes astraux, avaient également pénétré dans l'imagerie princière, comme images de l'*aeternitas* du monarque divinisé[3].

1. Prince et Tyler, *l. c.*, II, fig. 202 (miniature de Rabula). Clédat, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, XII, 2, pl. XLI et s. (Baouit, chap. 17).

2. Cf. Origène, *In I Rom.* 4 : le Christ apparut aux anges, le livre des évangiles en main (comme sur nos images) ; cette vision annonçait l'*aeternitas restituta* : Th. Michels, dans *Oriens Christ.*, 29, 1932, p. 138-146. Elle figurait, en outre, le moment où selon saint Paul (Philip. 2, 9-11) le Christ avait reçu le *pouvoir* sur toutes les forces du Cosmos : ciel, terre, monde souterrain. Cf. E. Peterson, Εἷς θεός, p. 262.

3. Cumont, dans *Rev. de Philol.*, 26, 1902, p. 8 ; *Et. Syr.*, p. 81, et 100-102. — L'influence des images de l'apothéose de l'empereur est également probable. C'est en rappelant celle-ci que Justin, *Apol.*, I, 21, a essayé de donner une idée de l'Ascension du Christ à Antonin le Pieux. Images monétaires de l'Apothéose

Bref, deux images du cycle des ampoules que nous croyons inspiré par des peintures murales des *martyria* des lieux saints, jouissent d'une popularité plus grande que les autres. Toutes deux figurent Emmanuel-*Deus praesens*, c'est-à-dire des théophanies, et leur iconographie s'inspire de l'art princier triomphal.

Dans le même cycle palestinien, la Nativité et le Baptême rappellent deux autres épisodes théophaniques : la naissance de l'enfant divin et le moment de la consécration de Jésus pour son ministère. Ce sont, ensuite, deux autres événements qui, liés à l'enfance du Christ, se trouvent réunis comme des jumeaux dans la tradition iconographique palestinienne, bien que leur importance religieuse inégale ne semblât pas les destiner à être mis sur le même plan : l'Annonciation et la Visitation, dont déjà les ampoules font deux scènes symétriques (pl. LXII, 2 et 3). Plutôt énigmatique, si l'on pense à tant d'autres épisodes qui furent omis dans ces cycles, le choix de la Visitation aux côtés de l'Annonciation s'explique, à mon avis, si l'on met tout ce cycle sous le signe des théophanies : Annonciation, ou moment de l'incarnation du Logos divin ; Visitation, ou la divinité du futur enfant de Marie reconnue par Elisabeth et par l'enfant qu'elle même porte dans ses entrailles.

Sur l'un des exemplaires les plus anciens de ce cycle palestinien, le médaillon d'Adana[1], la légende reproduit le début du discours que l'archange adresse à Marie et s'arrête aux mots : « le Seigneur est avec (vous) »[2]. La coïncidence avec la légende habituelle des images des ampoules (« Emmanuel, Dieu avec nous ») est frappante et probablement significative : elle vient confirmer que toutes ces images d'événements évangéliques offraient une démonstration de la présence de Dieu parmi les hommes. L'Annonciation notamment apportait le premier témoignage sur la naissance imminente du « Fils du Très Haut » (suite des paroles de l'archange :

réunies par Bernhart, *Hdb. zur Münzenkunde d. Kaiserzeit*, 1926. Sur les origines de l'iconographie de l'Ascension v. aussi Cumont, *Et. Syr.*, p. 35 et s.

1. Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 73.

2. D'après Leclercq, l'inscription s'arrête aux mots : ΟΚΥΡΙΟϹ ΜΕΤΑ en laissant tomber le ϹΟΥ (Luc, I, 28). Si cette lecture était juste, on pourrait se demander si l'omission n'était pas volontaire, pour permettre au lecteur de compléter la phrase en y mettant par ex. son nom. Strzygowski, *Byz. Denkm.*, I, p. 101, lit : ΜΕΤΑ ϹΟΥ. La pl. VII de son ouvrage ne permet pas de vérifier la lecture de l'inscription.

Luc, I, 32), qui occupera éternellement le trône de David (cf. Luc, I, 35). Faute de place sans doute, l'image de l'Annonciation sur l'une des ampoules n'est accompagnée que du seul mot : ΧΕΡΕ[1]. On remarquera que ce souhait, s'il pouvait rappeler le passage qui le suit dans le texte des évangiles, convenait fort bien à une « bénédiction ».

Quant à la Visitation, ce n'est point le *Magnificat* de Marie, mais bien les paroles d'Élisabeth au moment où elle rendait son salut à la Vierge, qui expliqueraient l'admission de cette image dans le cycle des théophanies. Le cas d'Élisabeth et de son enfant, à ce titre, est semblable à celui des mages qui, je l'ai rappelé, sont représentés pour avoir salué un basileus dans l'enfant de Marie. Devançant les mages, Élisabeth reconnaît en Jésus son « Seigneur » (Luc, I, 43), bien avant sa nativité, dès son annonce. La Visitation offre ainsi comme un équivalent de l'Adoration des Mages et des Bergers (est-ce par hasard que ces deux images ne figurent pas sur les mêmes monuments, du moins à l'époque ancienne ?), en montrant le premier écho, chez les hommes, de l'épiphanie annoncée à Marie. Considérée de ce point de vue, la Visitation est comme un complément à l'Annonciation (ou inversement ; car si l'annonce de l'Épiphanie ne se vérifie que par le mouvement d'Élisabeth, celui-ci est inexplicable sans l'annonce, étant donné que les deux épisodes se jouent avant la théophanie apparente). Quoique invisible, Dieu est déjà présent dans les entrailles de Marie au moment de la Visitation. Aussi l'un des iconographes (ampoule de notre pl. LXII, 3) encadra la Vierge et Élisabeth de deux croix hissées sur des colonnes. Aïnaloff avait pensé[2] que ces motifs évoquaient les deux colonnes couronnées de croix qui s'élevaient devant l'église de l'Annonciation à Nazareth. Mais la scène ne se place certainement pas à Nazareth. Et ces croix sur colonnes rappellent plutôt la fameuse croix fixée à l'endroit du baptême, dans le Jourdain, que certaines images de cette scène reproduisent jusqu'en plein moyen âge[3]. Or, cette croix du Jourdain marquait l'endroit que le Christ sanctifia à son contact, et l'iconographie, en la reproduisant, a voulu exprimer cette action mystérieuse du Sauveur sur les eaux

1. Garrucci, *l. c.*, pl. 433, 8 ; 434, 1, 2, 4-7. Nos pl. XV, 9 ; LXI, 1, 2 ; LXII, 3.

2. Aïnalov, *l. c.*, p. 181-182.

3. Millet, *Iconographie de l'Évangile*, fig. 131, 136, 140-144.

du fleuve (et non pas rappeler, comme on l'a dit souvent, par goût « réaliste » un objet familier aux pèlerins de Terre Sainte). Or, la même divinité de Jésus était présente en Marie depuis la conception, et c'est lors de la Visitation qu'Élisabeth, inspirée par l'Esprit Saint, l'avait reconnue, la première. C'est là, pour moi, la raison d'être des deux colonnes avec croix qui encadrent Marie et Élisabeth sur l'ampoule : comme le voulait une tradition religieuse antique (qu'on « baptisa » ici en marquant les colonnes de croix), le personnage sacré — divinité, héros ou monarque divinisé — apparaît fréquemment dans un entrecolonnement, sous un arc ou un ciboire. Signes du passage de Dieu révélé sur terre, et de son action sur les êtres et les choses qu'il touche, les colonnes crucifères du Baptême et de la Visitation trouvent leur pendant dans les paroles d'une prière importante de la liturgie grecque de l'Épiphanie : Μέγας εἶ Κύριε... .Σὺ γάρ, θεὸς ... παρθενικὴν ἡγίασας μήτραν τῷ τόκῳ σοῦ ... Σὺ καὶ τὰ Ἰορδάνεια ῥεῖθρα ἡγίασας ...[1].

Voici, par conséquent, cinq scènes du cycle de l'Enfance et de la jeunesse du Christ qui, prises isolément, se rattachent d'une façon immédiate au sujet général de la théophanie : dans l'ordre chronologique des événements, ce sont : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration par les Mages et les Bergers, le Baptême[2]. Les ampoules n'en connaissent pas d'autres. Mais l'un des médaillons d'Adana ajoute à ce cycle la Fuite en Égypte. On y voit, placée bien au centre du médaillon, la Vierge sur un âne, son enfant sur les bras ; devant elle Joseph précédant la monture de Marie et, enfin, une personnification de l'Égypte (ΕΓΥΠΤΟC), vers laquelle s'achemine Joseph. Iconographiquement, je l'ai montré ailleurs[3], la scène suit trait pour trait le schéma de l'*Adventus* : le souverain fait son entrée triomphale dans une ville ; sa monture est précédée d'un génie de la Victoire (cf. Joseph) ;

1. Cité d'après Holl, *Der Ursprung des Epiphanienfestes*, dans *Gesammelte Aufsätze*, II, 1927, p. 126.

2. Avant de quitter le thème de la Visitation dans ces cycles palestiniens, notons que l'explication que nous proposons de sa signification religieuse pourrait justifier la présence de cette image sur tant de monuments antiques et médiévaux, toujours en connexion avec l'Annonciation. N'oublions pas qu'à l'époque de ces œuvres d'art, on ne connaît pas encore de fête de la Visitation (en Occident, à partir du XIII[e] siècle seulement), et qu'aucun pèlerin en Terre Sainte ne signale de sanctuaire ni de culte qui commémoreraient la visite de Marie à Élisabeth.

3. Grabar, *L'empereur*, p. 236.

à l'entrée de la ville, la personnification accueille le prince. Or, l'*Adventus* n'est qu'un cas particulier de l'épiphanie ou de la théophanie du prince divinisé, et l'emprunt à l'iconographie de l'*Adventus* me paraît hors de doute. Pour qu'une transposition de ce genre ait pu se faire, il a fallu que l'épisode de la Fuite en Égypte offrît la possibilité d'être interprété comme une révélation de Dieu en Jésus, au pays où il pénétra. Or, c'est précisément ce sens que les apocryphes prêtent à ce voyage en Égypte, en transformant la fuite en un *processus triumphalis* du jeune souverain[1]. C'est en s'inspirant d'un épisode particulier du même voyage, d'après les apocryphes, que le mosaïste de Sainte-Marie-Majeure créa son image de Jésus-Enfant reçu par le roi Aphrodisius : malgré la différence du moment illustré, les auteurs de cette mosaïque et du relief d'Adana, se laissent inspirer parallèlement par le thème de l'*adventus* princier et n'offrent que deux variantes iconographiques du même thème. Cette rencontre me paraît décisive. Nous pouvons par conséquent, sans crainte d'erreur, rattacher cette sixième et dernière scène du cycle de l'Enfance, sur les eulogies, la Fuite en Égypte, à la série des sujets de l'iconographie palestinienne consacrés à la représentation des théophanies.

Or, s'il en est ainsi, ce cycle dans son ensemble est un cycle de la Théophanie et de l'Épiphanie, et on devra sans doute en conclure que c'est pour mieux illustrer cette idée que les ampoules et les médaillons des pèlerinages de Terre Sainte, ou certains objets apotropaïques[2], offrent un développement particulier du cycle de l'Enfance, tandis que d'autres, comme les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et de La Daurade[3], les fresques de Deir-Abou-Hennis[4] et des chapelles de Baouït[5], les reliefs du médaillon d'Adana, etc., ne relèvent, dans l'Histoire Sainte, que le cycle de l'Enfance. Quelle

1. Les arbres s'inclinent au passage de l'Enfant, les idoles tombent à ses pieds, le « roi Aphrodisius » vient lui apporter sa soumission, etc.

2. Bracelet : *Annales Serv. Ant. Égypte*, 9, 1910, p. 246 et s. — Médaillons : *Byz. Zeit.*, 2, 1893, p. 187 et s. *Rev. Ét. Gr.*, 5, 1892, p. 77. *Univ. of Michigan Studies, human series* XII, 1918, p. 127. *Journal Minist. Narodn. Prosv.*, Saint-Pétersbourg, t. 336, 1901, p. 93 et s. ; 338, 1901, p. 133 et s. Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 73, etc.

3. H. Woodruff, dans *The Art Bulletin*, 13, 1931, p. 80-104.

4. De Bock, *Matériaux p. servir à l'arch. de l'Égypte chrét.*, pl. XXXIII. Clédat, dans *Bulletin Inst. du Caire*, 2, 1902, pl. 1 et s.

5. Clédat, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, 39, 1916, p. 1-9 (chapelle 30) ; *CR. Acad. Inscr.*, 1904, p. 8-10, fig. 4 (chapelle 51).

qu'ait pu être l'influence des apocryphes, ce n'est pas le désir d'en illustrer des épisodes réalistes, comme on a souvent pensé, mais la volonté d'exprimer par l'image les théophanies que ces textes décrivent avec complaisance, qui explique la formation de ce cycle archaïque et le succès considérable qu'il a connu dans l'antiquité et au début du moyen âge.

Sur les mêmes monuments palestiniens on trouve deux autres séries de scènes évangéliques. Les unes sont généralement indépendantes du cycle de l'Enfance : ce sont les Miracles du Christ. Les autres sont quelquefois rattachées aux autres scènes évangéliques, mais d'une façon surprenante : je pense aux scènes de la fin de la vie terrestre du Christ qui, sur les ampoules palestiniennes (pl. XV, 9, LXI, 1-3, LXII, 2-3)[1], sur les bracelets apotropaïques[2], les encensoirs (pl. XV, 3)[3], le reliquaire peint du S. Sanctorum du Latran (pl. XLVII, 1)[4], et d'autres œuvres d'une origine semblable viennent se joindre immédiatement au cycle de l'Enfance. Inspirés par des monuments archaïques de ce genre, d'innombrables œuvres médiévales reproduisent ce cycle évangélique, qui ne développe, en les juxtaposant artificiellement, que les deux parties extrêmes de la vie du Christ[5]. Le groupe de scènes relatives à la fin de sa vie comprend, sur les monuments anciens de tradition palestinienne, le Crucifiement, les Saintes Femmes au tombeau, l'Incrédulité de Thomas, enfin

1. Garrucci, *l. c.*, pl. 433, 8 ; 434, 1, 2, 4-7. Celi, dans *Civiltà cattolica*, 1923, 2, p. 504 et 3, p. 124, 335, 422. Cecchelli, dans *Riv. arch. crist.*, 4, 1927, p. 115 et s.

2. J. Maspero, dans *Annales Serv. Ant. Égypte*, 9, 1910, p. 246 et s., p. 250 et s.

3. Le cycle évangélique, sur les encensoirs du type palestinien du VIe et du VIIe siècle, comprend au *maximum* onze scènes (encore est-il qu'aucun exemple connu n'en reproduit plus de neuf à la fois). Dans cette série, on trouve six scènes de l'Enfance et cinq de la Passion, soit : Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Saintes Femmes au Tombeau, Incrédulité de Thomas, Ascension. V. la liste des monuments et les statistiques relatives à la composition de ce cycle, chez Jerphanion, dans *Mélanges Dussaud*, I, p. 305 et s.

4. Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum à Rome*, dans *Mon. Piot*, 15, 1906, pl. XIV, 2. Grisar, *Die röm. Kapelle Sancta Sanctorum*, Fribourg, 1908. — Trouvé à Sainte-Agathe à Rome, un sceau en cire qui avait servi à sceller des reliques, porte une image de type palestinien (cf. les ampoules), à savoir un buste du Christ au-dessus d'une croix adorée par deux anges : Franchi de' Cavalieri, dans *Riv. arch. crist.*, 10, 1933, p. 253, fig. 11.

5. Sur la juxtaposition de ces deux cycles, dans l'art de l'Orient chrétien : Millet, *l. c.*, p. 18-19. V. *infra* chap. VI, sur la persistance de cette tradition dans l'art latin du haut moyen âge.

l'Ascension (qui, sur une ampoule, est combinée avec la Descente du Saint Esprit).

L'Ascension, on l'a vu, est interprétée de façon à faire apparaître aux apôtres de l'image, comme au spectateur, une théophanie de grand style. Comme si l'on cherchait une occasion pour déployer une vision de Dieu dans sa gloire, on figure moins le Christ quittant les apôtres que l'ultime parousie de Dieu en triomphateur. Les Saintes Femmes au tombeau remplacent la Résurrection, ou, mieux, figurent la Résurrection (conformément au récit des évangiles qui, pas plus que cette iconographie ancienne, ne décrit la résurrection proprement dite) : la légende : ΑΝΕϹΘΙ, ou : ΑΝΕϹΘΙ Ο ΚΥΡΙΟϹ (pl. XV, 9, LXI, 2, LXII, 3), ne laisse subsister aucun doute sur l'intention de l'imagier. Il introduit en outre dans son image, pour figurer le tombeau vide du Christ, le Saint Sépulcre constantinien[1]. Et cela nous fait penser aux passages d'Eusèbe où il appelle lieux des théophanies les emplacements des sanctuaires constantiniens. La théophanie du Golgotha n'est autre évidemment que la résurrection, et ainsi, une fois de plus, nous reconnaissons le thème de la théophanie dans l'une des scènes les plus fréquentes du cycle palestinien. Un détail, le mot ΚΥΡΙΟϹ, qu'on ne trouve dans aucun des passages évangéliques qui traduisent les paroles de l'ange, mais qu'on lit sur les ampoules à côté du tombeau vide, apporte une nuance qui me paraît suggestive. Comme partout dans ces images, qui cherchent à relever la présence de Dieu, le graveur qui composa cette scène ajoute un mot qui affirme la résurrection non pas « de Jésus (de Nazareth) crucifié » (Mtt. 28, 5 ; Mc. 16, 6), mais bien du Seigneur : c'est Dieu qui se manifesta dans la résurrection.

Reste la dernière scène de cette série, le Crucifiement. Un Crucifiement qui d'ailleurs n'en est pas un à proprement parler, puisque, sur les ampoules tout au moins (à une exception près ?), ainsi que sur certains médaillons apotropaïques, on ne figure que la tête ou le buste du Christ au-dessus d'une croix, et non pas la figure entière de Jésus cloué sur la croix (pl. LXI, 1, 2 ; LXII, 3). Le procédé est éloquent et ne saurait tromper personne : si à côté des deux larrons, qu'on voit bien attachés à leurs croix, le Christ n'apparaît pas dans la même attitude, la différence par contraste saute immédia-

1. Sur cet édicule, v. *supra*, t. 1, p. 257 et s.

tement aux yeux : il n'y a pas d'image du Christ crucifié. Le dessin de la croix qui aurait dû le porter semble exclure à l'avance une image du crucifié : cette croix est trop petite, plus petite que les deux autres, et parfois on la représente fleurie, c'est-à-dire couverte de feuilles de laurier comme d'écailles, sur toute la longueur de ses branches (pl. LXI, 2 ; LXII, 1). C'est, à n'en pas douter, le « bois de vie » que nomment les légendes de beaucoup d'ampoules, et un détail suggestif le confirme : au pied de cet « arbre » (ou d'une croix ordinaire) deux petits personnages tendent chacun vers le haut une petite fiole (pl. LXI, 2 ; LXII, 3). Ces personnages agenouillés sont certainement des dévots de la relique de la vraie croix, qui s'apprêtent à sanctifier l'huile de leurs ampoules au contact de la relique. Un texte du pèlerin Antoine de Plaisance, contemporain des ampoules (env. 570), décrit la scène qui est représentée schématiquement sur les « Crucifiements » des ampoules palestiniennes : « *et offertur oleum ad benedicendum, ampullas medias. Hora, qua teligerit lignum crucis orum ampullae mediae, mox ebullescit oleum foris, et si non clauditur citius, totum redundat foris* »[1]. Autrement dit, sur nos images, c'est, à la place de la croix du supplice, la croix-relique, le « bois de vie » qui se trouve représentée. Et c'est à elle d'ailleurs que s'adresse l'inscription d'un médaillon prophylactique du type palestinien : **CTAYPE BOHOI ABAMOYN**[2].

Mais alors que vient faire la tête ou le buste du Christ qui surmonte cet « arbre de vie » rempli de grâce divine ? Cette image du Christ, si singulière, et parfois très maladroitement liée aux autres éléments de la scène, est là pour montrer précisément que la grâce divine est présente dans le bois de la vraie croix. Elle représente donc la vision de la divinité du Christ, et, en fait, l'inscription quasi obligatoire sur les ampoules, « Emmanuel, Dieu est avec nous », est reproduite auprès de la tête du Christ, sur le médaillon d'« Abamoun ». Elle nous explique que la croix du supplice du Golgotha était devenue pour les hommes un « arbre de vie », parce que Dieu s'est révélé sur lui et l'a sanctifié, tout comme la Vierge ou le Jourdain, à d'autres théophanies[3]. Il est utile de bien retenir cette formule iconographique, par laquelle

1. Éd. Geyer, p. 172-173 et 204-205.
2. Schlumberger, dans *Byz. Zeit.*, 2, 1893, p. 187, fig. sur p. 188.
3. V. *supra*, p. 181.

l'art antique a essayé de faire comprendre l'origine de la sainteté de la plus insigne de toutes les reliques. Le procédé rappelle celui que nous avons observé en examinant les images des martyrs. Mais, tandis que là nous avons vu le saint figuré vivant à côté de la croix qu'il adore, ou couronné par Dieu vers qui il lève les bras[1], ici la relique même de la croix prend la place du portrait du martyr et reçoit la sanctification par le contact avec le *praesens Deus*. On observera aussi ce fait important pour l'histoire du culte des reliques matérielles du Christ, qu'une composition iconographique qu'il a fait naître, telle cette image de l'arbre de vie dans la scène du Crucifiement, s'efforce de replacer la relique dans le cadre historique de l'évangile auquel elle avait appartenu. Le même parti est répété à propos du tombeau vide du Christ, que l'imagerie des *martyria* palestiniens montre dans le cadre de la scène des Saintes Femmes au tombeau, et dans cette composition le procédé est encore plus évident, car le tombeau du Golgotha y apparaît à l'intérieur de la rotonde constantinienne du Saint-Sépulcre.

Même phénomène encore sur les images de la Nativité : une ampoule montre, devant la crèche, l'entrée de l'édicule qui entourait la grotte depuis Constantin (pl. LXII, 3) ; sur ce monument et ailleurs on met surtout en évidence la crèche elle-même, objet d'une vénération particulière des pèlerins. Le médaillon d'Adana, qui offre une image de la Nativité, désigne même cette icone par le seul mot ΠΑΘΝΙ (pour **ΦΑΤΝΗ** : Luc. II, 7), en donnant à la crèche des dimensions exagérées. Bref, s'opposant en cela à l'iconographie des reliques des martyrs, l'iconographie des reliques matérielles du Christ en offre des représentations directes, mais en les réintroduisant dans la scène de la théophanie qui leur conféra la sainteté. Il est évident que ce procédé, qui permettait de rattacher l'image au culte mieux qu'on ne pouvait le faire pour le culte des reliques des martyrs, pouvait être appliqué en Palestine, parce que les reliques du Christ n'étaient pas des dépouilles mortelles. Une fois notée cette différence, on admettra que par ailleurs la méthode était identique, de part et d'autre. Car, en figurant le martyr vivant (au lieu de représenter la relique de son corps), on cherchait le même effet qu'en montrant la relique évangélique dans une scène du Nouveau Testament : celui d'expliquer les origines de la sainteté du corps ou de l'objet vénérés.

1. V. *supra*, p. 55 et s., 66 et s.

Puisque l'iconographie du Crucifiement sur les objets de dévotion palestiniens nous y amène, faisons observer encore que l'image de la croix du Golgotha est certainement la plus fréquente de toutes les figurations inspirées par le culte des reliques évangéliques. Les archéologues ont si souvent expliqué les innombrables représentations de la croix gemmée, inspirée directement par une croix en métal précieux et magnifiquement décorée qui, depuis Théodose II (remplaçant peut-être une autre croix, moins précieuse et plus ancienne), s'élevait dans l'*atrium* intérieur du Golgotha, qu'il serait superflu d'entreprendre une nouvelle étude de l'expansion de cette image à travers l'art chrétien antique. La croix fleurie, semblable à celle de certaines ampoules (pl. LXI, 2, LXII, 2), la croix qui supporte un médaillon avec la tête du Christ (au sommet ou au croisillon, pl. XLI, 1, LXI, 2), selon la formule dite du νικητήριον ou signe de la victoire, procèdent, elles aussi, des sanctuaires palestiniens[1], et le rayonnement de ce motif à travers les pays chrétiens ont été également observés maintes fois. Mais il faudrait sans doute faire remarquer, dans le cadre de cette étude, que les représentations de croix de ce genre et du Crucifiement correspondent à l'un des thèmes principaux de l'iconographie antique des martyrs, celui de leur mort triomphale qui est en même temps la figuration de leur victoire sur la mort. On se rappelle[2] que, pour les martyrs, ce thème général a donné lieu à des représentations « historiques » et dramatiques du supplice, et à des compositions plus ou moins abstraites qui figurent non plus la mort, mais la victoire du saint sur la mort et la conséquence de cette victoire qui est le séjour éternel au Paradis. Malgré le témoignage de certains textes, il semble que les images de ce dernier genre étaient de beaucoup les plus fréquentes entre le IVe et le VIe siècle.

L'iconographie des reliques évangéliques et notamment de celles qui, directement, touchent à la passion du Christ, prototype de tous les martyres, nous met devant des faits tout semblables. D'une part, abondance de figurations de la mort-résurrection du Christ, mais, d'autre part, parmi elles, rareté extrême, sinon absence[3], de représentations

1. Sur cette même image représentée sur les ampoules, v. p. 185.
2. V. *supra*, chap. II.
3. Il existe une seule ampoule (à Monza, Garruci, pl. 434, 4) où le Christ, au lieu d'être figuré en buste au-dessus de la croix, est représenté — la figure entière — devant la croix. Sur d'autres images d'origine palestinienne, par

directes de la scène historique du Crucifiement et, par contre, plusieurs types iconographiques différents pour exprimer, d'une façon plus ou moins abstraite, le triomphe du Christ sur la mort. On a souvent supposé, en observant les nombreuses figurations de ce dernier type, que l'art chrétien de ce temps évitait la représentation directe du Christ sur la croix. Or, il en va de l'image de la mort du Christ comme de celles de la mort des martyrs : c'est la signification religieuse de ces figurations qui commandait aux artistes de représenter non pas le trépas corporel des martyrs suppliciés et de leur modèle, le Christ, mais leur triomphe sur la mort. Ce programme faisait préférer les compositions abstraites de ces victoires qui écartaient toute équivoque, et les invitait à montrer le martyr ou le Christ *vivants*, dans les images où, exceptionnellement, ils traitaient la scène historique de leur supplice (y compris le Crucifiement)[1].

exemple sur le reliquaire peint du Sancta Sanctorum du Latran (pl. XLVII, 1,) cette figuration réapparaît et se maintient ensuite dans les œuvres postérieures. On ne saurait dire si cette variante est née en fonction du culte des reliques de Jérusalem, ou bien si elle avait été empruntée aux illustrations des textes évangéliques. De toute façon, le crucifié, sur ces images, est toujours représenté vivant, tout comme les martyrs dans les images directes de leur supplice dans l'art antique (ex. pyxide du Brit. Mus., notre pl. LXVIII).

1. C'est en partant du thème de la théophanie qu'on pourrait expliquer, mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, le singulier Crucifiement de la porte de Sainte-Sabine. Cette œuvre du Ve siècle, qui montre un Christ nu dans l'attitude du crucifié, a étonné par sa précocité tous les archéologues qui admettaient comme un axiome que les chrétiens avaient longtemps évité de représenter le supplice du Calvaire. En effet, dans l'évolution de l'iconographie du Crucifiement supposée par cette théorie, le relief de Sainte-Sabine se placerait normalement après et non pas avant les Crucifiements palestiniens du VIe siècle. Mais la difficulté disparaît si l'on explique, comme nous le faisons, la rareté des images antiques du Crucifiement-supplice par la volonté d'y relever une théophanie du Christ. Le relief de Sainte-Sabine qui prête au Christ l'allure d'un jeune athlète, robuste et beau, regardant droit devant lui avec sérénité, représente en fait le triomphateur divin de la mort, d'une façon au moins aussi parlante que les compositions schématiques du νικητήριον palestinien. Il s'agirait de deux formules équivalentes, mais différemment conçues, pour représenter la théophanie du Crucifiement. Aussi étrangères l'une que l'autre à une figuration directe du supplice, elles sont également éloignées des illustrations du texte évangélique, telles qu'on les connaîtra depuis la miniature du *Rabulensis* (586). Nous savons comment la théophanie du Crucifiement a été interprétée respectivement par les images schématiques créées à Jérusalem, et par le relief de Sainte-Sabine : d'un côté, c'est l'abstraction d'une figuration composite, mais où apparaît une tête du Christ qui voudrait être « portraitique » ; de l'autre, c'est l'abstraction de la figure d'un bel adolescent sans individualité, mais une image plus concrète par ailleurs, puisqu'elle figure un

Revenons maintenant au cycle palestinien et enregistrons d'abord une dernière scène historique qui prend place sur les ampoules et, ensuite, quelques autres compositions de la même origine. La scène historique en question, représentée sur deux ampoules (à Monza et à Bobbio)[1], figure l'« Incrédulité de Thomas », comme on dira au moyen âge, mais qu'il convient ici de définir comme la théophanie aux apôtres après la résurrection du Christ, en présence de Thomas. La scène, qui pourrait reproduire une composition monumentale dans l'église du Sion où les pèlerins commémoraient cette apparition, est accompagnée d'une légende, qui justifie, croyons-nous, l'interprétation proposée : **Ο ΚΥΡΙΟϹ ΜΟΥ ΚΑΙ Ο ΘΕΟϹ ΜΟΥ**. Ce sont les paroles mêmes de l'apôtre qu'il prononça après avoir touché les plaies de Jésus. Mais ces mots offrent une affirmation éclatante de la divinité souveraine du Christ, et c'est ce que relève l'imagier des ampoules (au lieu d'insister sur la leçon de l'incrédulité de Thomas et, partant, sur la réalité de la passion, comme on fera généralement dans les représentations purement narratives de cette scène). Nous sommes encore devant une image de théophanie.

Le hasard seul explique probablement l'absence, parmi les images des ampoules des lieux saints, de représentations de

personnage entier dans la pose du crucifié (et non plus seulement le buste fixé sur une croix). L'une de ces images, la palestinienne, a pour point de départ l'art triomphal des empereurs, un type dérivé d'une *imago laurata* fixée sur un trophée (on se rappelle que la croix votive du Golgotha fut l'œuvre d'empereurs romains, peut-être de Constantin et sûrement de Théodose II) ; quant à la formule de Sainte-Sabine, elle se rattache plutôt aux images paléochrétiennes où la *divinité* du Christ ne s'exprime, dans son aspect physique, que par la jeunesse de son visage et de son corps. Mais si différentes que soient les deux conceptions iconographiques, elles servent à l'expression du même thème religieux du Crucifiement-théophanie.

C'est encore un motif de l'imagerie théophanique qu'il convient de relever sur l'ampoule pl. LXI, 2, où de part et d'autre des trois crucifiés on aperçoit, à gauche, un personnage assis non identifié et à droite un homme nimbé debout qui, tourné vers le spectateur semble lui montrer (à lui ou bien au personnage assis à l'autre extrémité de la scène) la théophanie sur la croix. Quel que soit ce saint, on lui a donné le geste du témoin certifiant l'authenticité de l'apparition divine, si fréquent dans les anciennes représentations des théophanies. N'est-ce pas le centurion qui, au pied de la croix, témoigna de la divinité du Christ (Mt. 27, 54, *etc.*) et à qui l'iconographie médiévale prêta régulièrement le geste du personnage nimbé sur l'ampoule ? Il n'est pas douteux en tout cas que ce mouvement du bras qui montre la gloire du Crucifié est le pendant du geste de l'ange qui, dans la scène de la Résurrection, sur la même ampoule, fait voir le tombeau vide aux myrrhophores.

1. GARRUCCI, *l. c.*, pl. 434, 6.

la Transfiguration. Les pèlerins visitaient bien le Mont-Thabor et les trois sanctuaires qu'on y avait élevés en souvenir des tentes que saint Pierre rêva de fixer, pour lui et ses compagnons, à l'endroit où la vision de Dieu lui fit vivre un moment de bonheur suprême. Aucune description de ces églises ne nous est parvenue, mais il est d'autant plus probable qu'une image monumentale y figurait la Transfiguration que l'unique exemple conservé d'une mosaïque absidiale antique en Terre Sainte figure précisément cette scène (pl. XLI, 2). Je pense à la peinture du VI[e] siècle au Sinaï, dont il a été déjà question, et qui nous offre ainsi un exemple certain de représentation de théophanie dans l'abside d'un sanctuaire des lieux saints[1]. Car il n'y a, dans toute l'histoire évangélique, pas de vision de la divinité de Dieu mieux faite pour une interprétation picturale.

Sans chercher ailleurs, l'iconographe trouvait dans le texte des évangiles les caractéristiques traditionnelles des théophanies-visions, la lumière qui émane du Christ transfiguré et l'effroi des « époptes », c'est-à-dire de trois apôtres, témoins de la vision. C'est sur la mosaïque du Sinaï que, pour la première fois, on voit exprimée par des couleurs la zone de lumière qui, depuis, sous forme d'auréole, enveloppera toutes les représentations de Jésus dans les images des Transfigurations. Que ce soit la νεφέλη φωτεινή de Matthieu ou la δόξα de Luc, qui ait été interprétée de la sorte, le mosaïste du Sinaï inaugure pour nous une formule iconographique appelée à un grand succès dans l'iconographie médiévale.

Ce n'est pas dans l'art du VI[e] siècle, d'ailleurs, que fut inventée l'auréole lumineuse, ronde ou ovale, qui entoure une vision divine. Dès le V[e], on la trouve sur plusieurs mosaïques et fresques, qui représentent la croix de laquelle émanent des rayons de lumière : la voûte du mausolée de Galla Placidia et deux hypogées chrétiens de Sofia-Serdica[2] offrent de bons exemples de ces images, inspirées probablement par la vision miraculeuse de la croix dans le ciel de Jérusalem en 351. Les prototypes de ces images de théophanie, sous l'aspect de croix brillant au ciel, pourraient avoir été créés à l'époque théodosienne. Un peu plus tard, on retrouve l'auréole lumineuse autour du Trône céleste qui couronne la mosaïque du

1. VAN BERCHEM et CLOUZOT, *l. c.*, fig. 235, 238.
2. KR. MIATEFF, *La peinture décorative de la nécropole de Serdica*, Sofia, 1925, fig. 1-2, 4, 35.

mur au-dessus de l'abside, à Sainte-Marie-Majeure, et y remplace visiblement une image plus immédiate de Dieu, au milieu d'une vision eschatologique[1]. Toujours au v[e] siècle, la vision divine de l'abside, au *martyrium* dit Hosios-David à Salonique (voy. *infra*), nous offre enfin la plus ancienne image du Christ lui-même entouré de la gloire lumineuse (pl. XL, 1). Sur cette mosaïque, elle a une forme ovale, et l'artiste s'est efforcé de montrer que cette zone de lumière n'empêchait point d'apercevoir les objets qui étaient derrière elle : vus à travers la couche lumineuse, ils ne perdaient que leurs couleurs normales[2]. C'est peut-être vers le début du v[e] siècle que ce genre d'auréole a été introduit dans l'imagerie chrétienne, ou tout au moins romaine. Ni le Christ en gloire, à Sainte-Pudentienne, ni la croix triomphale qui le surmonte, sur cette mosaïque de 400 environ, ne reçoivent encore cette marque iconographique de théophanie, tandis que nous venons d'en signaler un exemple sur le mur de l'abside de Sainte-Marie-Majeure, qui date de Sixte III (432-440). La même basilique, dans deux de ses mosaïques des murs latéraux de la nef, reprend le motif de l'auréole lumineuse en l'appliquant à deux visions bibliques[3], et je crois que son apparition dans ces peintures devra être citée parmi les arguments en faveur de leur attribution au règne de Sixte III (et non pas, comme on l'a supposé quelquefois, de Libère : 352-366). Aucun exemple conservé ne me permet de remonter au delà de l'époque théodosienne pour un cas d'emploi de cette auréole. Mais son apparition, presque simultanée, dans l'iconographie des théophanies de Bouddha nous invite peut-être à supposer que le motif a été créé d'abord dans l'art iranien ou l'art hellénistique d'Orient, sources de plus d'une formule iconographique (et notamment du nimbe lumineux) commune aux arts méditerranéens et indiens des premiers siècles de notre ère[4].

1. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 49.

2. V. sur notre planche, en bas à droite, le contour du dos du Bœuf symbolique. Sur la mosaïque originale, on aperçoit nettement, derrière la « gloire » transparente, une partie du corps de chacun des *zôdia*.

3. D'une part, on y voit enveloppés dans une auréole lumineuse, l'un des trois adolescents apparaissant à Abraham, à Membré, et de l'autre, Moïse et deux de ses compagnons (*Nombres* 14, 10). La première figuration représente sans conteste une théophanie-vision. Dans la deuxième, où l'artiste a interprété le texte d'une façon arbitraire, il a voulu figurer la « gloire » de Dieu, par laquelle il protégea ses fidèles contre les pierres lancées par leurs ennemis.

4. Plotin semble préconiser, en vue d'une vision de l'Intelligible, la représentation de la matière dépourvue de volume et rendue transparente. Sur cette suggestion et l'intérêt des témoignages de Plotin pour l'étude de l'art chrétien de l'antiquité et du moyen âge, v. mon essai dans *Cahiers Archéologiques*, I, 1945.

Mais que l'art chrétien antique (vers 400) ait emprunté ce motif à l'iconographie iranienne ou hellénistique d'un culte solaire (?), ou qu'il l'ait créé lui-même, toujours est-il que, dorénavant, l'auréole lumineuse enveloppant la vision divine servira à distinguer une apparition surnaturelle de toute image normale, et restera ainsi fermement attachée à l'iconographie des théophanies chrétiennes.

Mais revenons aux plus anciennes images de la Transfiguration. A côté de la mosaïque du Sinaï une croix gravée de l'Ermitage, de la même époque, offre un autre exemple de l'iconographie palestinienne de la Transfiguration (pl. LXII, 7)[1], et le voisinage, sur cet objet, d'une figuration de l'Ascension, souligne l'analogie des deux théophanies : ce n'est d'ailleurs qu'à ce titre, comme deux visions du Christ présent, que ces deux scènes ont pu être représentées l'une au-dessus de l'autre sur le même côté de la précieuse petite croix. Les modèles palestiniens répandus ainsi à travers le monde ont inspiré, entre autres, les mosaïstes d'Italie où, entre le vi[e] et le ix[e] siècle, on compte trois exemples connus de Transfigurations monumentales : dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe (pl. XLI, 1), au-dessus de celle des Saints-Nérée-et-Achille à Rome[2] et, probablement, dans la chapelle Saint-Zénon auprès de Sainte-Praxède, où la scène — peu nette — occupe le même emplacement[3].

De ces trois mosaïques, seule la première offre une variante iconographique qu'on ne connaît point sur les modèles de Palestine. On se souvient du caractère mi-« historique », mi-abstrait de la belle composition, où Élie et Moïse sont figurés normalement, tandis que le Christ est remplacé par

1. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, II, fig. 60.

2. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 286. — A en juger d'après certains *tituli*, d'autres églises paléochrétiennes offraient des images de la Transfiguration dans l'abside : E. Steinmann, *Die tituli u. die Kirchl. Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrh.*, Leipzig, 1892, p. 59 et s.

3. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, fig. 301 (au bas de l'image). — Selon Jean le Diacre, *Chronique des évêques de Naples*, ch. 22, une Transfiguration décorait l'abside de la (deuxième) église épiscopale de Naples, élevée au vi[e] siècle : Muratori, *Rerum ital. script.*, I, 2, p. 298. V. aussi les fresques du ix[e] siècle, à Münster en Suisse (Transfiguration au-dessus de l'abside) et du xi[e]-xii[e] siècle, au baptistère Saint-Jean de Poitiers (Transfiguration au haut du mur Est).

une croix du Golgotha, enfermée dans une auréole ronde et munie à la croisée de ses branches d'un médaillon qui renferme le buste du Christ ; trois brebis, sur les pentes d'une colline fleurie, figurent les apôtres Pierre, Jean et Jacques. Nous connaissons déjà cette mosaïque[1], au pied de laquelle se tient le martyr du lieu, saint Apollinaire, en orante, ainsi que douze autres brebis (des fidèles ayant fait appel à l'intercession du saint, plutôt que les apôtres). Souvent la présence d'un martyr dans la scène de la Transfiguration et le caractère mi-historique et mi-symbolique de la composition, dans son ensemble, ont excité la surprise des critiques. Mais, si singulière que soit cette peinture, elle ne l'est pas plus que les compositions des ampoules où, sur les unes, la croix triomphale dans un médaillon surmonté du buste du Christ prend la place du crucifié sur une croix normale ; (pl. LXI, 1, 2) et où, sur une autre (on la verra plus loin en détail), le Christ en gloire s'élève au-dessus d'une Vierge Marie (en orante comme saint Apollinaire) et entourée de deux prophètes (pl. LXI, 6). La grande liberté avec laquelle les iconographes palestiniens — et celui de Saint-Apollinaire qui applique les mêmes méthodes[2] — réunissent dans un même panneau des motifs aussi divers[3], s'explique par le thème général, commun à toutes ces représentations. Car partout l'évocation plus ou moins complète d'un événement évangélique sert à rattacher à une manifestation concrète de la divinité du Christ, une figuration de sa puissance éternelle triomphante. Dans toutes les scènes avec la croix triomphale, et notamment sur les ampoules ou sur les mosaïques de Saint-Apollinaire, cette victoire salvatrice est affirmée pareillement. Et la mosaïque ravennate, par sa double légende, permet de préciser cette interprétation. On y lit en effet au-dessus de la croix : ΙΧΘΥϹ, et au-dessous : *SALUS MUNDI*. L'accent

1. V. *supra*, p. 193.

2. Ce qui n'empêche point les iconographes d'utiliser habilement les moindres allusions de l'Écriture pour rapprocher les uns des autres des événements historiques : c'est ainsi que le rapprochement de la croix et de la Transfiguration a pu être facilité par le passage *Luc*, IX, 28-36 qui, relevée par Cosmas de Maiouma, est entrée dans son « canon » de la Transfiguration (Rédine, dans *Zapiski* de la Soc. Archéol. russe, nouv. série, IX, 2, 1897).

3. Sur les ampoules, on se permet même d'introduire dans les scènes évangéliques des images de simples pèlerins (v. *supra*, p. 186). Les fidèles apparaissent aussi, à côté des scènes évangéliques, sur les médaillons prophylactiques d'Adana, où l'iconographie est palestinienne : Peirce et Tyler, *L'art byz.*, II, fig. 73.

est posé, nettement, sur l'idée du salut par la victoire du Christ sur la croix. Le ciel étoilé (qui se retrouve sur plusieurs ampoules, autour de la croix triomphale ou autour du Christ, dans l'auréole qui les encadre, l'une et l'autre, et qui montre qu'il s'agit de visions surnaturelles et lumineuses) et les *zôdia* apocalyptiques rappellent enfin que cette vision divine et le salut qu'elle proclame appartiennent à l'éternité.

Un texte de saint Jérôme[1] confirme et précise cette dernière interprétation. Selon lui, la Transfiguration est l'image du séjour éternel du chrétien dans la maison de Dieu et avec Dieu (en employant le terme cher aux iconographes des ampoules, on devrait dire : image du Christ présent ou Emmanuel). Car, pour saint Jérôme, si saint Pierre voulait construire une tente au Mont-Thabor pour y rester toujours, avec Élie et Moïse, en face de Dieu, les chrétiens construisent les églises avec la même idée : ce sont des tabernacles, instables comme toute chose de ce monde, mais qui préfigurent la maison céleste de Dieu et le séjour éternel que le chrétien y fera, avec Dieu[2]. Or, s'il en est ainsi, la composition absidiale de Saint-Apollinaire qui, par ses procédés iconographiques et par le choix des sujets (Transfiguration et croix-*nikêtêrion*), rappelle les monuments palestiniens,

1. *Florilegium Patristicum*, éd. Geyer-Zellinger, fasc. XLI, Bonn, 1935, p. 19.

2. Saint Jérôme développe ces considérations dans un passage où il parle des trois sanctuaires du Mont-Thabor élevés en souvenir des tabernacles projetés par saint Pierre (*l. c.*, p. 19). Une miniature du Paris copte 13 (vers 1180) représente ces oratoires au pied de la colline, et on les retrouve à la même époque sur des chapiteaux romans, à la Daurade de Toulouse et à Saint-Nectaire. C'est ce qui confirme l'influence des sanctuaires des lieux saints sur l'iconographie historique et, notamment, sur l'iconographie copte et latine. Mais la miniature du Paris copte 13 justifie, d'autre part, l'interprétation eschatologique de la Transfiguration que nous proposons, en partant du texte de saint Jérôme : n'avait-il pas pris pour point de départ les églises préfigurées par les tentes de saint Pierre, celles précisément que le peintre copte et les sculpteurs introduisirent dans leur image de la Transfiguration ? Quant à l'iconographie française de la Transfiguration, telle qu'elle apparaît au XIIe siècle elle a dû insister sur les trois sanctuaires du Mont Thabor, parce que la fête de la Transfiguration établie au XIe siècle était celle de la dédicace de ces églises palestiniennes : J.-B. Ferreres, dans *Ephemerides theol. Lovanienses*, V, p. 623 et s. Baumstark, dans *Oriens Christ.*, 3e série, XI, 1936, p. 113. Mais il ne peut être question d'une influence orientale à l'époque des Croisades, comme on l'avait pensé, car un ivoire ottonien reproduit déjà ce type iconographique de la Transfiguration (Victoria-and-Albert Mus., n° 25367), et fidèle à un modèle ancien il semble même prêter aux *martyria* du Mont-Thabor l'aspect de petits édicules à étage avec porche ouvert. Une reproduction : P. Clemen, *Roman. Wandmalereien in d. Rheinland.*, fig. 221.

offre l'image d'une théophanie historique interprétée comme une vision eschatologique ou perpétuelle.

En partant de cette image monumentale, on reconnaît mieux le lien qui unit à des compositions d'absides de ce genre deux autres figurations analogues, mais représentées sur des objets mobiles. Je veux parler d'un médaillon de Bobbio (pl. LXI, 6) et d'un relief célèbre de la porte de Sainte-Sabine[1]. Ce qui les rapproche de la composition de Saint-Apollinaire, c'est la réunion, tout arbitraire, d'un personnage en orante, au milieu de la partie inférieure de la scène, et d'une vision divine qui brille dans une auréole au-dessus de l'orante : à Ravenne, c'est le Christ sur la croix-*nikètèrion ;* à Sainte-Sabine, le Christ dans une auréole entourée des symboles des évangélistes (l'IXΘYC qui, à Ravenne, figure au sommet de la croix, se lit ici sur le rouleau dans la main du Christ) : de part et d'autre, on souligne la qualité de Sauveur du Dieu victorieux de la vision[2] ; enfin, sur le médaillon de Bobbio, c'est un Christ trônant dans une auréole semblable, mais portée par quatre anges. La symbolique de la composition, dans sa partie inférieure, présente des analogies aussi frappantes. Le groupe d'une étoile encadrée du soleil et de la lune, au-dessus de l'orante féminine, est commun à l'ampoule et au relief de Sainte-Sabine : signes courants dans l'art religieux de la basse antiquité pour désigner la domination éternelle, ils se rapportent évidemment au Christ de la vision et non pas au personnage en orante. La présence de deux prophètes à côté de celle-ci permet d'identifier avec assurance cette figure féminine comme la Vierge Marie, tandis que la réunion des personnages des deux Testaments apparente cette composition à la mosaïque de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne. On ne manquera pas d'observer que la Vierge orante de l'ampoule de Bobbio tient ici exactement la même

1. J. Wiegand, *Das altchr. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina in Rom.*, Trèves, 1900, p. 82 et s. Cecchelli, dans *Rev. arch. crist.*, 1927, fig. 10, a déjà rapproché ces deux images.

2. Sur le médaillon, le texte du phylactère entre les mains de l'un des prophètes, saint Jean-Baptiste (*Jean* 1, 29) prouve que la signification religieuse de cette vision était semblable : une théophanie du Christ qui, agneau expiateur, vient sauver le monde. La présence du deuxième prophète, qui est en même temps un prêtre (encensoir et costume), s'il représente Zacharie, comme cela paraît probable, souligne la même idée : n'est-ce pas Zacharie qui, dès la naissance de son fils, reconnut en lui le futur prophète du Dieu Suprême, et annonça ainsi sa parousie ?

place que dans les Ascensions selon l'iconographie palestinienne, où, par ailleurs, une vision de Dieu en majesté, semblable en tous points à la vision de l'ampoule de Bobbio, surmonte l'orante. Certes, dans l'Ascension, des légendes apocryphes et une tradition liturgique réservaient à Marie une place qu'on croyait conforme à la vérité historique, tandis que l'autre composition est abstraite. Mais, quelle qu'ait été la genèse de chacune de ces images, leur ressemblance iconographique ne me paraît guère imaginable sans l'intervention d'une formule typique commune, probablement créée pour une abside, comme à Saint-Apollinaire. Il est bien plus difficile d'identifier l'orante du relief de Sainte-Sabine. J'hésite entre la Vierge et la sainte patronne de la basilique de l'Aventin. L'analogie de l'ampoule de Bobbio et de l'Ascension parle en faveur de la Vierge. Mais la mosaïque de Saint-Apollinaire montre qu'une martyre en orante pouvait aussi occuper cette place — et offrir cette attitude — sous une image de théophanie ; et la couronne, avec une croix inscrite, qu'on aperçoit au-dessus de la tête de l'orante des portes de Sainte-Sabine, semble étayer la même hypothèse : ce sont des couronnes du même type qui, dans une basilique de Carthage, étaient fixées auprès des reliques de plusieurs martyrs et portaient, inscrits sur la croix qu'elle sencadraient, les noms de ces saints[1]. Enfin, si l'idée de faire couronner la Vierge par qui que ce soit en dehors du Christ paraît assez invraisemblable, on aurait moins de peine à l'accepter en reconnaissant dans l'orante la martyre sainte Sabine, et dans les personnages qui tiennent la couronne, les princes des apôtres. Dans d'autres compositions aussi, par exemple à Saints-Cosme-et-Damien, saint Pierre et saint Paul sont chargés d'accueillir les martyrs et de les conduire auprès du Christ (pl. XLII, 1). On aurait pu par conséquent prêter aux mêmes apôtres le geste — non pas de couronner — mais de tenir au-dessus de la tête d'une martyre, sous la main

1. Carthage, *basilica majorum :* Vaultrin, dans *Rev. Afric.*, 73, 1932, pl. XI, p. 265-266. Monceaux, dans *Rev. Tunis.*, 1909, p. 229. Une croix semblable enfermée dans un médaillon est figurée sur la branche supérieure d'une croix en argent prov. de Homs et qui, dédiée à saint Georges, présente par ailleurs une image de ce martyr relevant le donateur (Schlumberger, dans *Florilegium dédié à M. de Vogüé*, 1905 ; sur cette croix, v. aussi p. 53 et 86). Cf. les noms des martyrs inscrits dans des médaillons, au milieu d'une mosaïque de pavement d'époque byzantine à Carthage (pet. sanctuaire fouillé par Gauckler en 1902) : *CR du Service des Antiquités*, 1902, p. 8. *Inv. des mosaïques*, II, p. 237 et s., n[os] 706-713. Vaultrin, *art. cité*, p. 316-317.

bénissante du Souverain céleste, la couronne de victoire d'une sainte.

Le Christ jeune de la vision sur le relief de Sainte-Sabine trouve son pendant dans la composition absidiale du *martyrium* dit de Hosios David, à Salonique. Un adolescent y siège au milieu d'une auréole lumineuse et transparente derrière laquelle se montrent les quatre symboles des évangélistes (pl. XL). Il bénit et montre un rouleau sur lequel on lit cette paraphrase d'Isaïe XXV, 9-10 : « Voici notre Dieu, en qui nous espérons, et réjouissons-nous de notre salut parce qu'il donnera le repos à cette maison ». Comme sur la mosaïque de Saint-Apollinaire et l'ampoule de Bobbio, cette image de la théophanie est flanquée de deux personnages que leurs vêtements désignent comme des prophètes (pl. XL, 2 et 3). Faisant confiance à un auteur byzantin du IXe siècle[1], on a voulu y reconnaître Ézéchiel et Habacuc, le premier parce que sa vision (*Ézéch.* I, 1-2) a eu lieu au bord du fleuve Chobar (sous les pieds du Christ, sur la mosaïque, on aperçoit une bande d'eau remplie de poissons) ; le second parce que dans le livre qu'il tient, on croit lire une phrase qui, reproduisant les mots de l'inscription dédicatoire de ce sanctuaire, parle, entre autres, de la « source vivifiante » qui nourrit « les âmes des croyants »[2], phrase qu'on rapproche du passage célèbre d'Habacuc II, 2-4, où il est question du « juste (qui) vivra par sa foi ». Sur une icone du XVIe siècle (Musée de Sofia)[3], qui copie cette mosaïque, les deux prophètes portent effectivement les noms d'Ézéchiel et d'Habacuc. Mais ceci ne prouve qu'une chose : le rapprochement de textes que je viens de signaler avait été fait dès le moyen-âge ; car, par ailleurs, à cette époque, la mosaïque n'offrait pas plus d'indications sur l'identité des deux prophètes qu'elle n'en présente maintenant.

Or, l'identification proposée par les Byzantins me paraît insuffisante. Rien, en effet, n'impose le nom d'Habacuc pour

1. Un certain Ignace, moine et higoumène du couvent qui à cette époque s'était établi auprès du petit sanctuaire du Ve siècle : A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Varia graeca sacra*, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 102 et s. Cf. A. XYNGOPOULOS, dans Ἀρχ. Δελτ., 1929, p. 173. Sur cette mosaïque, v. aussi : DIEHL, dans *CR Acad. Inscr.*, 1927, p. 215 et s. Le R. P. GRUMEL, dans *Échos d'Orient*, 1930, p. 157 et s.

2. XYNGOPOULOS, *l. c.*, p. 159.

3. Grande icone bilatérale qui me semble dater du XVIe siècle. A l'avers, l'imitation de la mosaïque qui nous occupe ; au revers, deux grandes figures de la Vierge et de saint Jean l'apôtre.

le prophète assis, à droite : la parenté entre la dédicace reproduite sur son livre et le passage d'Habacuc II, 2-4, est extrêmement lointaine ; et d'autre part, rien, semble-t-il, ne saurait expliquer le rapprochement d'Ézéchiel avec Habacuc autour d'une vision dont le sens est expliqué par le verset d'Isaïe (XXV, 9), que le Christ montre sur son rouleau. On remarquera, en outre, que le prophète, à gauche, au lieu de regarder le Dieu de la vision, comme il conviendrait à Ézéchiel, si la mosaïque avait illustré Ézéch. I, 1-2, fixe son regard vers le bas de l'image, sur les eaux qui coulent aux pieds du Christ et qui sont pleines de poissons : c'est la vue de ce spectacle qui le remplit de stupeur et lui fait rapprocher du visage, en signe d'étonnement suprême, les deux mains aux paumes ouvertes. Un autre passage du même Ézéchiel expliquerait par contre ce mouvement (*Ézéch.* XLVII, 1) : « Il me ramena ensuite à l'entrée de la maison (cf. la « maison », οἶκος, dans le texte d'Isaïe, sur le rouleau du Christ, ainsi que sur le livre de l'autre prophète et sur la dédicace au bas de la mosaïque). Et voici que des eaux sortaient de dessous le seuil de la maison, du côté de l'Orient... Et les eaux descendaient de dessous le côté droit de la maison, au midi de l'autel (la mosaïque se trouve immédiatement derrière l'autel)... En me retournant, voici que j'aperçois sur le bord du torrent des arbres en très grand nombre, de chaque côté (cf. le paysage autour des eaux, sur la mosaïque). Et il me dit : « les eaux s'en vont vers le district oriental... Tout être vivant qui se meut, partout où entrera le double torrent, vivra, et le *poisson* sera très abondant ; car dès que ces eaux y arriveront, les eaux de la mer deviendront saines, et il y aura de la vie partout où arrivera le torrent..., il y aura des poissons de toute espèce, comme ceux de la grande mer (cf., sur la mosaïque, un poulpe) près du torrent, sur les bords de chaque côté, croîtront toutes sortes d'arbres fruitiers, dont le feuillage ne se flétrira point. Chaque mois, ils produiront des fruits nouveaux, parce que ces *eaux sortent du sanctuaire* : leur fruit sera bon à manger, et leurs feuilles bonnes pour guérir ». Bref, c'est la nouvelle Terre Sainte qui s'épanouira autour du sanctuaire, celle-là même où, selon le mot d'Isaïe paraphrasé sur le rouleau de Jésus, nous conduira notre salut, assuré par la paix descendue sur la maison de Dieu.

Or, si on cherche, chez les autres prophètes, le passage qui s'adapterait le mieux à ce texte d'Ézéchiel, lequel explique si bien la figure à gauche, son lien avec la vision et les eaux

remplies de poissons, ainsi que le paysage qui les encadre c'est Zacharie XIV, 8, qui le fournira dans une autre évocation de la Jérusalem nouvelle. Ce prophète y reprend d'ailleurs les termes d'Ézéchiel : « Et il arrivera en ce jour-là : des *eaux vives* sortiront de Jérusalem, moitié vers la mer occidentale, et il en sera *ainsi* en été comme en hiver. Et Dieu deviendra roi sur toute la terre, en ce jour-là Dieu sera unique, et son nom unique... Et Jérusalem sera élevée et occupera son lieu... on y *habitera*, il n'y aura plus d'anathème, et Jérusalem reposera en *sécurité* ». Cette nouvelle vision eschatologique revient ainsi au motif des « eaux vives » ; et la prophétie emploie précisément cette expression que nous trouvons dans la dédicace à une nuance près (« source » au lieu d'« eaux »), ainsi que sur le livre du prophète assis (ΠΗΓΗ ΖΩΤΙΚΗ). Enfin, cette nouvelle Jérusalem où l'on « habitera » « en sécurité » rappelle la « maison » où régnera la « paix » ou le « repos », qu'annonce le rouleau du Christ.

En résumé, on a bien l'impression de retrouver la pensée qui guida l'auteur de la mosaïque, en partant des textes d'Ézéchiel XLVII, 1 et de Zacharie XIV, 8, qui se rencontrent d'ailleurs avec le passage d'Isaïe XXV, 9 inscrit sur le rouleau du Christ, au centre de la composition. L'image offrirait ainsi une théophanie eschatologique anticipée par ces prophètes dont deux, Ézéchiel et Zacharie, ont été représentés, en témoins de cette vision[1].

Une considération extérieure vient confirmer cette interprétation qui nous invite à reconnaître le prophète Zacharie dans le personnage assis à droite de la vision. En effet, d'après l'histoire légendaire de la fondation de l'église Hosios David, telle qu'elle nous a été transmise par le moine Ignace (IXe siècle), le sanctuaire, fondé par la fille d'un empereur, avait été dédié primitivement au prophète Zacharie[2]. La date approximative de la fondation (vers 300) proposée par ce récit est inadmissible, car le culte de ce prophète, en Palestine même, ne commence que dans la première moitié du Ve siècle. Mais, comme la mosaïque appartient précisément au Ve siècle, il n'y aurait qu'à avancer de cent ans la date fournie par la

1. Le caractère composite de cette théophanie qui annonce le salut *final* est souligné par deux détails inspirés par l'Apocalypse : la jeunesse du Sauveur et les quatre *Zôdia* représentés séparément (et non pas réunis en un tétramorphe, conformément à la vision d'Ézéchiel), c'est-à-dire en symboles des évangélistes.

2. Xyngopoulos, *l. c.*, p. 172 et s.

légende, pour mettre en accord parfait les données du texte du IXe siècle et de l'iconographie. D'autant plus que le culte de Zacharie (des Zacharies, puisqu'il y a le prophète et le père de saint Jean-Baptiste, qu'on confondait d'ailleurs facilement à cette époque), inauguré en Palestine sous Théodose II[1], s'est vite répandu à travers le monde chrétien, et précisément avec le concours des femmes de la maison régnante. Si, en Palestine même, à côté d'autres *martyria* aux deux Zacharies, on en trouve un, à Jérusalem, fondé par la pieuse patricienne de Rome, sainte Mélanie la Jeune[2], à Ravenne, c'est une nièce de Galla Placidia, Singledia, qui dédia une église et un monastère à Zacharie, et Galla Placidia elle-même dota ce sanctuaire de vases liturgiques précieux[3]. L'église de Salonique qui se range ainsi parmi les *martyria* non seulement à cause de son type architectural[4], mais aussi par sa dédicace supposée au prophète, aurait bien pu être fondée par une femme de la famille impériale de la première moitié du Ve s., tout comme l'église de Ravenne qui fut dédiée à Zacharie, à la même époque. Or, cette dédicace du *martyrium* de Salonique aurait pu suffire pour justifier la présence d'une image du prophète-patron du sanctuaire dans la mosaïque de son abside. Elle expliquerait aussi la parenté de style qui rapproche le Christ de cette mosaïque du Bon Pasteur du mausolée de Galla Placidia, et surtout la ressemblance du thème de cette mosaïque absidiale avec les compositions analogues d'origine palestinienne. Que ce soit le *martyrium* du prophète Zacharie de Caphar-Zacharia près d'Eleuthéropolis[5], reproduit sur la carte de Madaba, ou celui que Mélanie la Jeune dédia à Zacharie, père de saint Jean, sur le Mont

1. Sozomène, *Hist. Eccl.*, 9, 7. Cf. Delehaye, *Origines du culte des martyrs*[2], p. 101 : le corps du prophète fut trouvé sous Théodose II († 450) aux environs d'Eleuthéropolis, à Caphar Zacharia. La carte de Madaba montre à cet endroit un grand *martyrium* à coupole du prophète. Mais au VIe siècle le pèlerin Théodose signale le tombeau de Zacharie au Mont des Oliviers : il s'agit probablement de Zacharie, père de Jean-Baptiste (éd. Geyer, p. 14). — Sur les différents personnages portant le nom de Zacharie, dans l'Anc. Test. et sur leur confusion, v. *Dict. de la Bible*, s. v. Zacharie, p. 2516. V. aussi *infra*, n. 5.

2. *Vita Melaniae iun.*, dans *Bibl. Hagiogr. Gr.*[2], p. 1241, ch. 58. Delehaye, *l. c.*, p. 216-217.

3. *Lib. Pontif. Eccl. Raven.*, éd. *Mon. Germ. Hist.*, 1878, p. 305-306.

4. V. *supra*.

5. Cf. *supra* n. 1. Image de ce *martyrium* sur n'importe quelle reproduction de la carte de Madaba, p. ex. Jacobi, *Das geogr. Mosaik Madaba*, dans J. Ficker, *Studien über chr. Denkmäler*, III, 1905, p. 63-65.

des Oliviers à Jérusalem, l'un et l'autre auraient pu avoir leur abside décorée d'une composition qui aurait pu servir de modèle à la peinture de Salonique. De toute façon, nous voilà en mesure d'ajouter un nouvel exemple des théophanies d'absides. Comme les visions sur l'ampoule de Bobbio et sur la porte de Sainte-Sabine, c'est une composition qui dans son ensemble ne représente pas un événement concret, évangélique ni biblique, tout en conservant l'ordonnance générale des théophanies historiques représentées dans d'autres absides (Transfiguration au Sinaï et à Saint-Apollinaire ; Ascension à Baouït) : vision divine dans une auréole, en haut et au milieu ; témoins oculaires de cette vision, au-dessous et souvent sur les deux côtés. On voit que cette ordonnance reste constante, tandis que le sujet est tantôt historique et tantôt plus abstrait. Et ceci parlerait en faveur d'un type d'image créé en vue d'un emplacement déterminé et, notamment, pour l'abside.

Il existe, enfin, une dernière mosaïque absidiale de cette époque ancienne qui peut être rapprochée des images de la théophanie. Chronologiquement, elle précède même tous les exemples étudiés jusqu'ici. Mais il m'a semblé que, pour en déterminer mieux la place dans l'iconographie monumentale de l'antiquité chrétienne, il était préférable de ne la rappeler qu'après les autres. Il s'agit de l'image dans l'abside de Sainte-Pudentienne (pl. XXXIX, 1) qu'on date soit de l'extrême fin du IVe siècle, si l'on tient à l'attribuer au pape Sirice (en 390), soit du début du Ve, si l'on reconnaît dans la croix gemmée figurée sur la mosaïque une représentation de la croix en argent doré que Théodose II (408-450) fit fixer au Golgotha. La mosaïque serait, dans ce dernier cas, une œuvre contemporaine d'Innocent Ier († 417)[1]. De toute façon, elle est antérieure aux autres images conservées des théophanies où il est permis de reconnaître des traces de l'iconographie palestinienne. Et c'est peut-être la raison pour laquelle elle traite le thème de la théophanie d'une façon particulière. Un Christ majestueux comme un roi y préside la réunion des apôtres, et deux personnifications (?), derrière et au-dessus des personnages historiques, tendent vers le souverain céleste des couronnes de victoire. Cette scène qui, les personnifications en moins, apparaît déjà dans l'abside principale

1. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 63 et s. — Sur ce monument en dernier lieu : A. Petrignani, *La basilica di S. Pudenziana a Roma*, Vatican, 1934.

de la chapelle Saint-Aquilin à Saint-Laurent de Milan (un peu antérieure à Sainte-Pudentienne)[1] et qui rejoint des représentations analogues dans les catacombes et sur les sarcophages du IVe siècle, appartient à l'iconographie italique et surtout romaine.

Il s'agit bien d'une vision de Dieu, en souverain éternel, dans sa Jérusalem céleste. Mais, à la différence des images palestiniennes (et un peu postérieures) des théophanies, elle figure non pas l'apparition momentanée de la divinité du Christ à des personnages sur terre, mais, la scène entière étant transportée dans l'au-delà, Dieu et ses acolytes dans leur séjour céleste. C'est donc un sujet qui appartient entièrement au domaine de l'intelligible, une vision montée de toutes pièces, et non pas une représentation qui fixe les traits d'une apparition décrite par un témoin oculaire, telles les visions de la Transfiguration, de l'Ascension, celles des prophètes de l'Ancien Testament ou les théophanies de saint Jean citées dans l'Apocalypse. Iconographiquement ce qui distingue les images de ces apparitions, c'est l'auréole lumineuse qui entoure Dieu, en l'isolant ainsi des choses de ce monde, et généralement les témoins de la vision. Car dans la mesure où, théophanie du Christ signifie qu'il se trouve « avec nous », la représentation d'un être humain devient indispensable pour la démonstration iconographique. Là où il n'y a pas d'auréole, comme dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne (ou à Saint-Vital, etc.), il n'y a pas davantage de témoins-hommes vivants, les « donateurs », par exemple à Saint-Vital ou à Parenzo, étant exclus, car ils ne sont rattachés à la scène que d'une façon artificielle et ne sont pas des « époptes ». Il faudrait savoir d'ailleurs s'ils n'ont pas été introduits dans la composition avec l'idée que leurs portraits y resteront surtout en qualité de portraits posthumes.

Tout compte fait, on devrait conclure que la scène absidiale de Sainte-Pudentienne est entièrement extra-terrestre, et qu'elle ne figure point par conséquent une théophanie à proprement parler. Aussi, examinée après les visions de l'iconographie palestinienne, elle fait mieux ressortir leur originalité : contrairement aux images eschatologiques romaines (dont la mosaïque de Sainte-Pudentienne), elles figuraient, non pas la grandeur ou la gloire divine en général et notamment aux temps futurs où elle s'affirmera d'une façon

1. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 59 et s.

suprême, mais Dieu se manifestant aux hommes, Dieu chez les hommes sur terre. C'est ce thème — et ses dérivés iconographiques — qui est né en Palestine, dans les sanctuaires-*martyria* des Lieux Saints[1].

Ajoutons cependant, pour en finir avec la mosaïque de Sainte-Pudentienne, que, si dans l'iconographie de sa partie principale elle est restée fidèle au thème romain du IVe siècle, elle n'a pas échappé à l'influence palestinienne ; la grande croix gemmée qui domine le groupe du Christ et des apôtres est selon toute vraisemblance la croix votive de Constantin

1. Une image de théophanie-vision que nous ne connaissons que d'après une miniature du IXe siècle, jointe à l'illustration des sermons de saint Grégoire de Nazianze (Paris, gr. 510, fol. 285 ; OMONT, *Facsimilés des miniatures...*, pl. XLIII), confirme l'origine palestinienne de ce genre de composition. Elle montre l'apparition d'un ange lumineux à saint Grégoire, tandis que la légende proclame : *Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ*. L'ange de la vision est enfermé dans une auréole de lumière exactement comme le Christ, dans les images de ses théophanies, auxquelles il convient d'assimiler cette représentation. D'autant plus que d'autres forces angéliques montent la garde autour du personnage dans l'auréole. Enfin, au bas de la composition nous trouvons le groupe des « témoins » typique pour l'iconographie archaïque des théophanies-visions : à droite, c'est l'époptе lui-même, saint Grégoire précédé de son guide, un apôtre ou un prophète imberbe qui montre au saint la théophanie et semble l'interpréter à l'usage du visionnaire ; tandis qu'à gauche, faisant pendant à ce premier groupe, on voit debout et de face deux femmes nimbées, sainte Paraskevé avec les instruments de la Passion du Christ et sainte Hélène qui porte un modèle du rocher du Golgotha avec, à sa base, la grotte où la pieuse impératrice « inventa » la vraie croix. « Sainte » Paraskevé n'est évidemment qu'une personnification du Vendredi Saint, dont les clous, la lance et l'éponge sont les attributs naturels. Sans nous attarder à expliquer tous les détails de cette composition unique, soulignons le désir évident de l'imagier de mettre en valeur les reliques de Jérusalem : il est significatif sans doute qu'une peinture sortie des ateliers constantinopolitains introduise ces évocations des *martyria* de Terre Sainte précisément dans une théophanie-vision, c'est-à-dire dans un type d'image que nous faisons remonter à l'art de ces sanctuaires. Toutefois, la miniature constantinopolitaine du IXe siècle pourrait offrir des interpolations purement byzantines d'un modèle palestinien antérieur. Quant à celui-ci il ne semble pas remonter bien haut. En effet, l'absence d'une image de la rotonde constantinienne, qui fut d'abord le principal *martyrium* de Jérusalem et le motif essentiel de l'iconographie des Lieux Saints, parlerait en faveur d'une époque postérieure à la destruction de 614. Et surtout le libellé de la légende de la miniature (v. *supra*) appartient au canon pascal de Jean Damascène (Heirmos de la 4e ode). Or ce canon s'inspire d'un passage de Habacuc (2, 1) qui est selon toute vraisemblance le guide juvénil de saint Grégoire sur la miniature. Si ce dernier point pouvait être prouvé définitivement, l'iconographie de la théophanie insérée dans l'illustration du Par. gr. 510 remonterait à l'art jérusalémite du VIIIe siècle. Sur le canon pascal et le culte à Jérusalem, v. en dernier lieu : A. BAUMSTARCK, dans *Studien zur Gesch. u. Kultur d. Altertums*, VII, 3-4, Paderborn, 1915, p. 34 et s.

ou plutôt de Théodose II, qui s'élevait sur le Golgotha. Le mosaïste l'a d'ailleurs représentée sur le sommet d'un rocher qui ne peut être que le « crânion » qui, à Jérusalem, supportait cette croix votive et se trouvait entre la basilique et la rotonde constantiniennes. Mieux encore le fond d'architecture sur la mosaïque, comme l'avait montré d'abord D. V. Aïnalov[1], représente les principaux sanctuaires de Jérusalem, derrière l'enceinte de la ville : voulant montrer que la réunion eschatologique (cf. les quatre *zôdia* au haut de l'image) a lieu dans la Jérusalem Céleste, on ne se contenta pas de faire apparaître, derrière les personnages, les murs et les portes d'une ville idéale, comme sur tant de sarcophages, mais on donna à la ville céleste l'apparence de la Jérusalem des pèlerinages aux Lieux Saints. Or, c'est là le procédé habituel des iconographes de la Terre Sainte, et l'influence de la Palestine est manifeste ; mais on ne saurait dire, faute de mosaïques palestiniennes de ce temps (ou d'autres images de la même origine) qui nous feraient connaître l'iconographie des monuments de la Terre Sainte au IVe siècle, si le mosaïste romain s'inspira d'une *peinture* palestinienne ou s'il introduisit dans une image toute romaine une vue des églises-écrins de Jérusalem, et de la croix votive. Dans ce dernier cas, il s'agirait bien d'une influence des sanctuaires de Palestine, non *pas de l'iconographie* palestinienne, qui a pu même ne pas exister encore à cette date, mais des édifices et objets réels des Lieux Saints qui, à cette époque des premiers succès des grands pèlerinages en Terre Sainte, s'imposaient à l'imagination des chrétiens d'Occident et d'Orient, comme une vision de la cité céleste. C'est par la même voie, on s'en souvient, que les iconographes de Palestine au VIe siècle concevaient les scènes historiques où des édifices-reliquaires de l'époque voisinaient avec les personnages de l'Évangile, tandis que des figures de pèlerins introduites dans les images historiques affirmaient que l'événement représenté se prolongeait en quelque sorte en échappant à l'emprise du temps. L'anachronisme flagrant et systématique de toutes ces images devrait sans doute être mis au compte du culte des reliques, et cela non seulement parce que la sainteté déclarée de certains objets les rendait dignes d'être introduits dans

1. AINALOV, *Mosaiki IV i V věka* (1895), p. 45 et s. (étude capitale pour les recherches d'iconographie chrétienne) et dans *Soobščenija Imp. Pravosl. Palest. Obščestva*, juin 1895, p. 355-361.

l'iconographie sacrée, mais aussi parce que le dévot devant la relique établissait parallèlement un contact immédiat avec le passé auquel elle avait appartenu. C'est la mosaïque de Sainte-Pudentienne qui nous offre, je crois, l'exemple le plus ancien de ces synchronismes forcés de l'iconographie chrétienne, qui avaient leur pendant, sinon leur source, dans les pratiques du culte des reliques.

CHAPITRE V

LES THÉOPHANIES-VISIONS DANS LES ABSIDES DES CHAPELLES COPTES

Tandis que les images des théophanies, dont nous essayons de montrer l'origine palestinienne, se répandaient en Occident, à Salonique, à Rome, à Ravenne et probablement à Constantinople (cf. la miniature du manuscrit constantinopolitain Paris. gr. 510)[1], d'autres traces de leur expansion se laissent reconnaître dans l'Égypte chrétienne et, sur des monuments postérieurs, dans deux provinces différentes de l'Asie Mineure. Ce rayonnement dans toutes les directions, en partant de la Terre Sainte, n'est que normal. Je dirais même que l'origine palestinienne de ces images ne me paraîtrait pas certaine en l'absence de témoins de leur expansion vers les provinces d'Orient les plus rapprochées de la Palestine.

En Égypte, fait particulièrement précieux pour notre recherche, les images des théophanies apparaissent dans l'art monumental, et précisément dans les absides. Elles y occupent par conséquent le même emplacement que, selon nous, leurs modèles tenaient dans les sanctuaires des Lieux Saints. Les exemples nous en sont fournis par les chapelles du monastère copte de Baouît, dont les peintures murales se placent entre le VIe et le VIIIe siècle. Nous avons évoqué déjà ces fresques à propos d'autres représentations et signalé les liens qui rattachent leur décor peint à celui des monuments funéraires. Rappelons encore une fois que, malgré cette parenté avec l'art sépulcral, ces oratoires ne sont point des mausolées, comme on l'avait supposé au moment de la découverte des ruines de Baouît. Favorisée par l'organisation

1. V. *supra*, p. 204, note 1.

matérielle des communautés monastiques qui suivaient la règle de saint Pacôme, la multiplication surprenante de ces petits sanctuaires dans l'enceinte d'un même couvent s'explique par le désir de mettre à la portée de chaque « famille » de religieux réunis dans un même pâté de cellules un lieu de culte particulier, destiné sans doute aux prières et à certains offices quotidiens de petits groupes de moines, tandis que les grandes églises du monastère étaient les καθολικαὶ ἐκκλησίαι, où des cérémonies plus importantes réunissaient l'ensemble des cénobites. Il a été démontré en tout cas que quelques-unes au moins de ces chapelles (et probablement toutes) avaient été pourvues d'un autel et qu'on pouvait y célébrer l'eucharistie. N'empêche que par ailleurs, à en juger d'après leurs dimensions exiguës et d'après les peintures et les inscriptions qui en tapissent les murs, ces petits sanctuaires gardaient l'empreinte des lieux de culte destinés aux dévotions d'un petit nombre. A bien des égards, ils s'apparentent ainsi aux chapelles votives, et leur décoration murale garde une empreinte de ce particularisme et aussi du caractère plus immédiat qui caractérise les ex-voto.

J'ai fait observer plus haut que le caractère votif de certaines peintures, certifié par de nombreuses inscriptions peintes, permettait de supposer d'une part qu'une décoration murale de chapelle copte pouvait comprendre plusieurs parties distinctes dues à l'initiative de plusieurs personnes, mais que, d'autre part, la petitesse des locaux et la prédominance d'images semblables de martyrs et de saints assuraient pratiquement une homogénéité à l'ensemble des fresques dans la plupart de ces chapelles. Il est donc permis presque toujours de considérer chacune de ces décorations comme un ensemble et, d'ailleurs, même si plusieurs donateurs réunissaient leurs efforts pour décorer une chapelle, les sujets qu'on choisissait et leur ordonnance étaient soumis à un système simple, mais apparent. Ainsi, la fresque de l'abside derrière l'autel y est toujours réservée à une composition unique, qui, par son thème et sa présentation, se distingue de toutes les autres. Comme on va le voir, toutes ces compositions d'abside, malgré la variété des sujets, figurent des théophanies.

Chapelle 17[1]. — La conque est occupée par un Christ imberbe qui trône au milieu d'une gloire lumineuse. Les

1. Clédat, dans *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 2, p. 73 et s., pl. XL et s.

protomes des quatre *zôdia* sortent de derrière le disque de cette auréole. Chacun d'eux tient un livre fermé. De part et d'autre, le Soleil et la Lune brillent sur un ciel étoilé, et deux anges s'approchent symétriquement, portant une couronne vers le Christ de la vision, lequel fait lire sur son livre le mot ΑΓΙΟϹ trois fois répété. Deux roues minuscules du char qui porte le Christ se détachent sur une bande de feu sous l'auréole. Un trait horizontal sépare cette image d'une zone inférieure de peintures où une Vierge orante, représentée de face, au centre de la composition, est encadrée de deux groupes de six apôtres alignés et figés dans une attitude frontale (pl. LVI, 1).

Dans l'ensemble, la composition rappelle l'Ascension selon la formule de certaines ampoules de Terre Sainte, où la Vierge orante, vue de face, est accompagnée d'apôtres alignés et immobiles[1] et où l'auréole ovale encadre pareillement un Christ assis sur un trône. Nous l'avons déjà observé[2], c'est une vision de Dieu dans la gloire de sa deuxième parousie, annoncée au moment de l'Ascension, plutôt qu'une figuration du Christ montant au ciel. Une autre image du VI[e] siècle, inspirée par l'iconographie palestinienne, une miniature du Rabulensis (586), reprend un autre trait de notre fresque, à savoir les deux anges porteurs de couronnes[3], qui appartiennent eux aussi à la figuration de la majesté divine et ne semblent nullement exigés par l'illustration de l'Ascension. Le Soleil et la Lune aux côtés du Seigneur, que les imagiers des ampoules représentent de part et d'autre du Crucifié ou du Christ en gloire (sur l'ampoule de Bobbio avec la Vierge et les deux prophètes[4] et sur le relief de la porte de Sainte-Sabine), réapparaissent à la même place qu'à Baouît, sur la miniature de l'Ascension du *Rabulensis*. Ces astres figurent, on s'en souvient[5], l'éternité du personnage qu'ils encadrent, donc la souveraineté éternelle du Christ de la vision. Enfin, la théophanie de Baouît a en commun avec plusieurs visions différentes le ciel étoilé sur lequel se détache la figure du Christ. On retrouve ce ciel sur les images des ampoules, sur les mosaïques absidiales de Saint-Apollinaire

1. V. notre pl. LXII, 3.
2. V. *supra*, p. 178.
3. P. ex. dans Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 202.
4. V. notre pl. LXI, 6.
5. V. référence p. 179.

à Ravenne et de Saint-Zacharie (?) à Salonique, sur le relief de la porte de Sainte-Sabine.

Ajoutons que l'image copte, comme certaines ampoules (pl. LXII, 1), donne au Christ de la vision un visage juvénile, que nous lui avons vu à Salonique et sur la porte Sainte-Sabine[1], et que ce sont ces deux monuments aussi qui s'apparentent à la fresque copte en montrant autour de l'auréole de Dieu les symboles des évangélistes. Il résulte de ces rapprochements que les éléments qui composent la fresque de Baouît ne sont pas particuliers à l'iconographie de l'Ascension, mais appartiennent au nombre des traits constants qui, en des combinaisons différentes, reviennent dans plusieurs représentations de théophanies d'origine palestinienne.

Or, pour plusieurs de ces images coptes, semblables, mais non identiques, il est possible de préciser les sources d'inspiration de l'artiste et de constater souvent qu'elles étaient empruntées à plusieurs textes de l'Écriture à la fois : les visions d'Isaïe, d'Ézéchiel, et d'autres prophètes de l'Ancien Testament, de l'Apocalypse et des récits évangéliques ont été mis à contribution, parallèlement, selon le même procédé que nous avons observé en étudiant la mosaïque absidiale de Saint-Zacharie (?) de Salonique. Et, à ce titre, la fresque de Baouît que nous analysons en ce moment ne se distingue pas des autres : le char qui emporte le Christ trônant est inspiré par la vision d'Ézéchiel ; les mots ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC, sur le livre du Christ, sont empruntés soit à Isaïe, soit à l'Apocalypse, et c'est ce dernier livre qui entre seul en ligne de compte pour expliquer l'âge juvénile du Christ et les quatre *zôdia* ailés, figurés séparément (et non pas en tétramorphe comme par exemple sur la miniature du *Rabulensis* de 586 qui suit Ézéchiel sur ce point). Les flammes sous le trône font penser à Ézéchiel et à l'Apocalypse, et c'est à ces mêmes sources que remonte peut-être l'auréole lumineuse qui entoure la vision de Dieu[2]. Bref, dans son ensemble, l'image se présente comme un vrai alliage d'éléments divers, le rapprochement s'étant fait sur le thème de la théophanie.

1. Même type du Christ jeune sur la théophanie-vision du Paris. gr. 510 qui reproduit un original créé à Jérusalem : cf. p. 204, note 2.

2. Je dis « peut-être » parce qu'Ézéchiel et l'Apocalypse parlent en fait d'un « éclat » autour de Dieu qui rappelait l'arc-en-ciel (*Ézéch.*, IX, 28) ou d'un « arc-en-ciel » (*Apoc.* IV, 3), tandis que toutes les images antiques des théophanies-visions offrent un ovale lumineux, monochrome, et non pas irisé. *Cf.* plus haut, p. 191, sur les origines de l'auréole lumineuse, dans l'iconographie.

La peinture de la zone inférieure, avec la Vierge orante et les apôtres, ne fait qu'augmenter cette complexité, puisque ce groupe de personnages semble dériver d'une image de l'Ascension. Mais, en fait, ce rapprochement légitime n'est pas le seul qui soit valable : l'une des ampoules de Bobbio (et peut-être le relief de la porte de Sainte-Sabine) nous a montré déjà l'exemple d'une théophanie, indépendante de l'Ascension, où pourtant Marie orante se tient au milieu de personnages alignés sous une apparition divine (pl. LXII, 1). N'oublions pas qu'un peu plus tard la mosaïque de l'abside de Saint-Venance au Latran offrira un groupe analogue d'une Vierge orante, d'apôtres et de saints contemplant une vision du Christ et de deux anges (pl. XLIII)[1]. Ici encore, il ne s'agit pas d'une Ascension. Et, d'autre part, nous voyons à Baouît même, que sur les fresques absidiales d'autres chapelles, tout en conservant le Christ dans l'auréole[2] et les apôtres alignés, on remplaça l'orante soit par une Vierge trônant avec l'enfant[3], soit par une Vierge allaitant[4]. A Bobbio, comme sur ces dernières fresques, malgré l'étroite parenté des images, on constate que ni la Vierge *orante*, ni la rangée d'apôtres sous le Christ de la vision n'appartiennent nécessairement à des images de l'Ascension et que d'autres théophanies reproduisent les mêmes motifs : l'Ascension n'est que l'un des sujets historiques qui offraient l'occasion de figurer une théophanie-vision, et il est certainement préférable de parler non pas d'une influence généralisée de l'iconographie de l'Ascension, mais du type iconographique propre à cette scène comme d'un cas particulier de la formule des théophanies-visions. Ce point de vue ne nous est pas familier, parce que le moyen âge continua de figurer l'Ascension confor-

1. Cette mosaïque, commandée par Jean IV († 642) et achevée sous son successeur Théodore, offre une théophanie-vision d'un type abrégé. En haut, le Christ et deux anges ne se montrent qu'en buste, au-dessus d'une nappe de nuages ; en bas, la Vierge orante est encadrée par les deux princes des apôtres, par Jean-Baptiste et Jean l'Apôtre, enfin, par les deux principaux martyrs dalmates, patrons de l'oratoire, et par les deux papes, Jean et Théodore. Nous avons dit plus haut, p. 116, que les figures d'autres martyrs sur le mur droit adjacent, de part et d'autre de l'abside de Saint-Venance, complétaient la rangée des époptes de la même théophanie absidiale.

2. L'état de la fresque ne permet pas de dire si le Christ y portait également le livre ouvert sur les paroles « saint, saint, saint ».

3. J. Maspero, dans *CR Acad. Inscr.*, 1913, p. 290, fig. 1. Diehl, *Peinture byzantine*, pl. III.

4. Clédat, dans *CR Acad. Inscr.*, 1904, p. 6 et fig. 1 du tirage à part.

mément à ce type iconographique, tandis qu'il laissa tomber les autres images antiques qui employaient la même formule de la vision avec témoins. On finit alors par la considérer comme propre aux figurations de l'Ascension.

Nous admettrons donc que, dans notre fresque de la chapelle 17, on a voulu, sans oublier l'Ascension (mais ni le triple ΑΓΙΟϹ du livre du Christ, ni le char de sa vision, ni les symboles des évangélistes, ni les anges stéphanophores n'ont rien à faire avec l'Ascension), rapprocher les apôtres et la Vierge de l'image du Christ, en dehors de toute scène historique et en tant que témoins oculaires de sa divinité. En nous promettant de revenir plus loin sur les pratiques religieuses qui déterminèrent le choix et le groupement des personnages réunis dans cette composition et dans d'autres absides de Baouît, remarquons, pour l'instant, que le « Trisagion », sur le livre du Christ, pourrait nous expliquer la présence de la Vierge, en dehors de tout rappel de l'Ascension. En effet, le « Trisagion » appartient à l'hymne triomphal des *zôdia* cité au chapitre VI d'Isaïe (VI, 3), tandis qu'au chapitre suivant (VII, 13-15) on lit le passage messianique célèbre : « Voici que la Vierge a conçu, et elle enfante un fils et lui donne le nom d'Emmanuel. Il mangera de la crème et du miel... ». Autrement dit, les deux textes rapprochés d'Isaïe étaient prêts à fournir au décorateur d'une abside d'une part le « Trisagion » de la vision théophanique de la conque et d'autre part la Vierge-Mère-d'Emmanuel du bas de l'image. Nous savons d'ailleurs par l'ampoule de Bobbio que la figuration de Marie-Orante fixée sous une vision céleste et entre des saints faisait partie d'une composition messianique et recevait la valeur d'une « Vierge de l'Incarnation ». Et ce thème n'est que mieux exprimé lorsque le type de l'Orante est remplacé par celui de la Vierge allaitant (chapelle 42 de Baouît). Car cette iconographie offre un pendant plus évident au passage d'Isaïe : « il mangera de la crème... ». On observera cependant, en voyant à Baouît différents types iconographiques de la Vierge occuper le même emplacement, au-dessous de la théophanie-vision des absides, que les changements apportés à l'attitude et aux gestes de Marie ne devaient que nuancer la signification de toutes ces images, pratiquement interchangeables. Vierge orante, Vierge allaitant, Vierge trônant simplement, avec l'Enfant sur les bras : tout en modifiant le type on a tenu partout à fixer une image de la Théotocos, au fond de l'abside, parce qu'elle

évoquait le mystère de l'Incarnation. Or, en dehors de tout épisode historique (ou dans le cadre d'un événement qui offrait comme l'Ascension à la fois une théophanie-vision et une image de Marie) les thèmes de la vision miraculeuse de Dieu et de la Mère de Dieu s'associaient facilement sur le plan religieux, et se complétaient mutuellement, puisque la Vierge Marie, instrument de l'Incarnation et reconnue Mère de Dieu au concile d'Éphèse, proclamait la théophanie la plus durable et la plus importante pour notre salut. Aussi, dans ces absides, tandis que la conque évoquait une épiphanie-vision, directe mais momentanée, passée ou à venir, la zone inférieure des fresques rappelait la théophanie essentielle et durable de l'Incarnation du Logos. C'est à l'importance capitale de cette manifestation de Dieu parmi les hommes que les images absidiales de la Vierge exprimaient (il faudrait dire toujours Théotocos, en parlant de ces images) qu'elles doivent le succès grandissant qu'elles ont connu. Déjà à Baouît et à Saqqara, nous le verrons, il y eut des cas où la niche entière de l'abside était réservée à la Vierge ; dès le VIe siècle, à Ravenne, à Chypre, à Parenzo[1], on procéda de même dans les absides de certains grandes églises, et, au moyen âge, les Byzantins abandonnaient systématiquement la conque absidiale à la figure de la Théotocos. Évocation sublime du Dieu présent aux hommes, on finit ainsi par la substituer aux théophanies-visions du Christ lui-même : après le Xe siècle, il est rare de trouver, dans la conque d'une église byzantine, une image autre que celle de la Théotocos.

Mais avant de poursuivre l'évolution des théophanies absidiales à travers les images de la Vierge, nous avons à nous arrêter à plusieurs autres compositions coptes où la figure du Christ en gloire occupe encore la place centrale.

Dans la chapelle 12 de Baouît[2], c'est au-dessus de la niche, qui elle-même n'a pas conservé ses peintures, qu'on trouve l'image d'une théophanie. Elle semble remplacer la vision divine des absides. Quoique assez mal conservée dans cette partie, la fresque figure un personnage debout et de face,

1. Van Berchem et Clouzot, l. c., p. 177. Kondakov, *Ikonogr. Bogomateri*, I, pl. IV, fig. 149, 150. Dès 541, l'év. Ecclesius fit représenter la Vierge trônant avec l'Enfant, dans l'abside de Sainte-Marie-la-Grande à Ravenne. On la voyait recevant en offrande le modèle de la basilique présenté par le donateur : *Lib. Pontif. Eccl. Raven.*, ch. 57, p. 318, éd. *Mon. Germ. Hist.*, 1878.

2. Clédat, dans *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 1, p. 53 et s., pl. XXXI-XXXV.

en vêtement rouge, pieds nus (le haut du corps est détruit). Deux autres personnages, symétriques, se tournent vers lui dans une attitude d'adoration. J. Clédat avait pensé à une Transfiguration. Mais l'absence de l'auréole, obligatoire dans cette scène depuis son apparition au VIe siècle, ainsi que la couleur rouge (et non pas blanche) de ses vêtements, rendent cette identification assez improbable. Toutefois, comme il s'agit d'une adoration et que celui qu'on adore, à en juger d'après ses pieds nus, est un personnage évangélique, je ne puis que suivre Clédat lorsqu'il reconnaît en lui un Christ. Et c'est ce que confirment surtout les textes inscrits sur les rouleaux des seize prophètes, qui s'alignent de part et d'autre des trois figures de l'Adoration en faisant le tour de la chapelle. Côté Sud en partant de l'Adoration : Isaïe (VII, 14) : « Écoutez, maison de David... C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe : voici que la Vierge a conçu et elle enfante un fils et elle lui donne le nom d'Emmanuel ». Jérémie (XXI, 12) : « Écoutez la parole de Dieu, maison de David. Ainsi parle Dieu : Rendez la justice dès le matin ; arrachez l'opprimé des mains de l'oppresseur, de peur que ma colère n'éclate comme un feu, et ne brûle, sans qu'on puisse l'éteindre, à cause de la méchanceté de vos actions ». Ézéchiel (XLIV, 2-3) : « Ce portique sera fermé ; il ne s'ouvrira point, et personne n'entrera par là, car Yahvé, le Dieu d'Israël, est entré par là. Quant au prince, étant prince il s'y assiéra pour manger les mets devant Dieu » (pl. LVII, 1). Daniel (VII, 13) : « Je regardais dans les visions de la nuit, et voici que sur les nuées vint comme un Fils d'homme... » (pl. LVII, 1). Osée (II, 21-22) : « Et il arrivera, ce jour-là : je répondrai, dit Dieu, je répondrai aux cieux, et eux répondront à la terre ; la terre répondra au froment, au vin nouveau et à l'huile et eux répondront à Israël ». Joël (II, 28) : « Et il arrivera après cela que je répandrai mon esprit sur toute chair. Et vos fils et vos filles prophétiseront, vos vieillards auront des songes, vos jeunes gens verront des visions ». Amos (IX, 11) : « En ce jour-là, je relèverai la hutte de David qui est tombée, je réparerai ses brèches, je relèverai ses ruines, et je la rebâtirai telle qu'aux jours d'autrefois... » Michée (V, 2) : « Et toi, Bethléem Ephrata, petite pour être entre les milliers de Juda, de toi sortira pour moi celui qui doit être le dominateur en Israël ». Abdie (I, 17) : « Mais la montagne de Sion sera le salut ; elle sera un lieu saint, et la maison de Jacob rentrera dans sa possession ». Jonas (II, 10) :

« Mais moi, par des louanges, je t'offrirai un sacrifice ; ce que j'ai promis, je l'accomplirai. Le salut est chez le Seigneur ». — Côté Nord, en partant de l'Adoration : Nahum (I, 3-4) : « Dieu est patient et grand en force, et il n'accorde pas l'impunité. Dieu marche dans la tempête, et la nuée est la poussière de ses pieds ». Habacuc (III, 2) : « J'ai considéré tes œuvres, et j'ai été stupéfait ; tu te manifesteras au milieu de deux animaux (= Septante ; ou : « ton œuvre, accomplis-la dans le cours des âges »)[1] ; quand les années seront proches, on le connaîtra ; quand les temps seront venus, tu apparaîtras ». Sophonie (I, 7) : « Silence devant Dieu. Car le jour de Dieu est proche, car Dieu a préparé un sacrifice, il a consacré ses invités ». Agée (I, 7-8) : « Ainsi parle Dieu Sabaoth : considérez attentivement vos voies ; allez à la montagne, apportez du bois, et bâtissez la maison (temple). Je me montrerai bienveillant envers lui ». Zacharie (XII, 8-10) : « En ce jour-là, Dieu établira un rempart autour des habitants de Jérusalem, et la plus faible paroi sera en ce jour-là comme David, et la maison de David sera comme Dieu, comme l'ange de Dieu devant eux ». Malachie (I, 11) : « Car du lever du soleil à son coucher, mon nom est grand parmi les nations, et en tout lieu on offre à mon nom de l'encens et une oblation pure, car mon nom est grand parmi les nations, dit Dieu Sabaoth ».

J'ai tenu à reproduire cette liste de textes qui peut paraître fastidieuse, mais qui m'a semblé indispensable pour saisir la signification de la scène du milieu, qui est une théophanie d'un type particulier. Par exception, c'est à la seule lumière des prophéties de l'Ancien Testament que le peintre a voulu imaginer l'apparition de Dieu. Il réunit donc tous ces témoignages messianiques, sans distinguer, comme les chrétiens le font habituellement, entre les prophéties où il est question de la naissance à Bethléem et celles qui font allusion au jugement final et au temple de Jérusalem reconstitué. La première et la deuxième parousie des croyances chrétiennes se trouvaient ainsi fondues ensemble selon la tradition juive, et c'est peut-être la raison pour laquelle le Christ de

1. *Ibid.*, p. 59. Voici la traduction du texte copte (mutilé) que je dois à l'obligeance de M. M. Malinine : « O Seigneur, j'entends ta voix, j'ai peur... [tu te manifesteras] entre deux animaux. Ils te connaîtront lorsque les années s'approcheront, ils te connaîtront lorsque leur temps viendra et tu te manifesteras ». Noter le caractère messianique de cette version, plus affirmé que dans celle des Septante.

la vision apparait sur la fresque revêtu de la pourpre royale, en Messie de la maison de David (au lieu des vêtements blancs des théophanies habituelles, éblouissantes de lumière).

La niche centrale de la chapelle 26[1] est réservée tout entière à la vision de Dieu : sur un disque de lumière qu'encadrent les symboles des évangélistes trône un Christ adolescent ; son siège est porté par un char aux roues parsemées d'yeux. Bref, c'est la même vision « composite » que nous avions trouvée dans la chapelle 17, avec les mêmes éléments empruntés à Isaïe, Ézéchiel et à l'Apocalypse, avec cette seule différence que les yeux sur les roues du char sont visibles ici et ne l'étaient point dans l'autre fresque, et que, par conséquent, l'influence d'Ézéchiel sur l'image de la chapelle 26 s'affirme davantage. Mais un détail nouveau s'ajoute ici à cette vision : on croit reconnaître, sous les roues du char, un personnage étendu, mais que l'état de la peinture ne permet pas d'examiner de plus près. Fort heureusement une image analogue se retrouve sur la fresque absidiale de la chapelle 51[2]. Le haut de la composition, dont une partie seulement est conservée, montre une fois de plus la vision du Christ dans l'auréole, les quatre symboles, le char et, comme dans la chapelle 17, le Soleil et la Lune (pl. LV, 1, 2). Sous les roues du char, on voit distinctement la moitié du corps d'un personnage couché ; il porte une tunique et un manteau (princier ?), dont le bord est soulevé par le mouvement (au moment de sa chute ?) ; il semble que ses chaussures, ses bas, sa tunique et son manteau soient tous uniformément blancs. Le haut du corps a disparu et on ne saurait dire par conséquent ni comment était sa tête, ni quel mouvement il faisait avec les mains. En outre, deux personnages se tiennent debout de part et d'autre de la vision. Tous deux portent la tunique et le manteau des personnages bibliques ou évangéliques. Celui de droite, dont on ne voit plus la partie supérieure du corps, montre du bras droit l'homme couché aux pieds du Christ (pl. LV, 1). L'autre, un vieillard barbu, aux longs cheveux gris, tient un récipient rond muni d'un couvercle et un encensoir (pl. LV, 2). Il est nimbé. Aucune inscription conservée ne nomme ces personnages, mais un M, qui pourtant est loin d'être sûr (il est

1. Clédat, dans *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 2, pl. XC, XCI.

2. Clédat, dans *CR Acad. Inscr.*, 1904, p. 7 et s. et phot. coll. École Hautes Études.

tracé sur l'un des disques clairs — étoiles ? — qui se détachent sur le fond), se lit peut-être à côté du vieillard, et pourrait appartenir à son nom (le commencer ?).

Ni les prophètes dans leurs visions de Dieu en gloire, ni l'auteur de l'Apocalypse dans ses descriptions de l'apparition de Dieu ne parlent d'un personnage étendu à ses pieds et qui ne saurait être qu'un vaincu, selon la symbolique des gestes dans l'antiquité biblique comme dans l'antiquité hellénistique et romaine. D'autre part, le personnage biblique ou évangélique que l'encensoir et la boîte qu'il tient caractérisent comme un prêtre ne pourrait être que Melchisédech (la boîte fermée qu'il tient sur une main recouverte d'un pan du manteau rappelle une pyxide à hosties), Aaron ou Zacharie, père de saint Jean-Baptiste. Et encore faut-il éliminer presque sûrement les deux derniers qui, en qualité de prêtres du temple de Jérusalem, portent régulièrement le manteau rituel retenu par un gros bouton au milieu de la poitrine. Or, la figure de la fresque est revêtue de l'himation normal des personnages des deux Testaments et, parmi les prêtres, ce costume neutre a pu être attribué à Melchisédech seulement parce que sa prêtrise exceptionnelle ne l'obligeait pas à porter les vêtements rituels du clergé du temple de Jérusalem, établis depuis Aaron. Or, l'un des psaumes messianiques les plus célèbres semble nous donner l'explication de ce rapprochement d'un ennemi de Dieu, vaincu et écrasé, et de Melchisédech : Ps. 109 (Vulg.) : « Dieu a dit à mon Seigneur : « Assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis l'escabeau de tes pieds ». Dieu étendra de Sion le sceptre de ta puissance : règne en maître au milieu de tes ennemis. A toi est la puissance souveraine au jour de ta force dans les splendeurs des saints. De mon sein, avant l'aurore, je t'ai engendré. Le Seigneur l'a juré, il ne s'en repentira point : « Tu es prêtre pour toujours à la manière de Melchisédech ».

On retient les éléments essentiels de cette image : rappel de la naissance avant le temps du Messie ; sa prêtrise et sa royauté conjointes comme chez Melchisédech et, dans cette allusion, une évocation du sacrifice du Messie ; et enfin annonce de la victoire finale sur tous les ennemis. Or, sur la fresque, ce triomphe est déjà consommé : le Christ trône dans la gloire ; l'ennemi gît sous son escabeau. Mais c'est dans ce sens précisément que le Nouveau Testament a interprété le psaume 109, en y reconnaissant *post factum* une

prophétie de la résurrection et de la gloire du Christ après l'ascension. C'est ce qu'affirme *Act.* II, 31-36, en précisant que la victoire du Christ qui lui valut le triomphe fut la victoire sur la Mort : « c'est la résurrection du Christ qu'il (David) a vue d'avance... c'est ce Jésus que Dieu a ressuscité », et le texte finit par une citation du psaume 109.

Saint Paul, dans *Hebr.* II et *Hebr.* V, 6-10 (cf. VII, 17) a longuement commenté ces paroles du psaume : si le Christ a été un Pontife miséricordieux (cf. Melchisédech), c'est parce que, fait semblable aux hommes, il souffrit comme eux, et cela afin de briser par sa mort la puissance de celui qui a l'empire de la mort, c'est-à-dire du diable (*Hebr.* II, 14-18). *Hebr.* V, 1-10, Paul cite des passages du même psaume pour expliquer le souverain pontificat du Christ, qui lui fut confié par Dieu, et il déclare que cette prêtrise suprême de Jésus a consisté à s'offrir lui-même en oblation pour sauver de la mort tous ceux qui lui obéissent. Enfin, *Hebr.* VII, 17-28, en reprenant les mêmes citations, l'apôtre résume ses considérations en insistant sur l'éternité de la prêtrise du Christ et sur le moyen qu'il s'est procuré ainsi, à la suite de son sacrifice, de continuer à assurer le salut des fidèles. Et saint Paul termine en citant encore une fois le même psaume (X, 12-14) : le Christ, « après avoir offert un seul sacrifice pour les péchés, « s'est assis » pour toujours « à la droite de Dieu », attendant désormais « que ses ennemis deviennent l'escabeau de ses pieds »[1]. Car, par une oblation unique, il a procuré la perfection pour toujours à ceux qui sont sanctifiés. « Le Christ-prêtre éternel est devenu ainsi l'auteur de la nouvelle alliance » scellée par le sang de son oblation unique, et depuis, entré au ciel, il se tient en médiateur pour nous devant la face de Dieu (IX, 24).

A la lumière de ces textes étroitement liés la fresque de la chapelle 51 nous apparaîtrait comme une image de la fondation de la Nouvelle Alliance : au centre, une vision de son fondateur siégeant en gloire, comme dans les autres absides, et entouré des symboles des évangélistes, du Soleil et de la Lune, qui montrent l'éternité de sa royauté et de sa prêtrise et, par là, de la Nouvelle Alliance salutaire. Sa royauté

1. Cf. l'inscription qui, sur la façade de Sainte-Croix de Ravenne, accompagnait une mosaïque du v[e] siècle et qui semble décrire une image du Christ écrasant la Mort : *Te vincente tuis pedibus calcata per aevum* || *Germanae mortis crimina saeva jacent* (plutôt que : *tacent*) : *Lib. Pontif. Eccl. Rav.*, p. 306.

s'affirme dans le triomphe sur la Mort, étendue sous l'escabeau du trône (image de la Mort blême, cette figure est peinte en blanc). A sa gauche, Melchisédech, l'antétype du roi-prêtre du temps de la première alliance, avec les accessoires du sacerdoce (dont la pyxide, allusion possible au sacrifice du Christ-prêtre renouvelé dans l'eucharistie). A sa droite, enfin, le personnage montrant la Mort vaincue, qui serait saint Paul, auteur des interprétations chrétiennes de la royauté-prêtrise du Messie, l'apôtre qui le proclama fondateur de la Nouvelle Alliance.

Si originale que soit cette composition, son thème — comme l'iconographie de sa partie centrale — se rattache par plus d'un lien aux images que nous venons de passer en revue. Une fois de plus, on y figura une théophanie-vision du Christ dans sa gloire en profitant des descriptions des prophètes. Une fois de plus, et même d'une façon particulièrement spectaculaire, on releva le caractère triomphal de la royauté du Christ. Comme à Saint-Apollinaire, comme sur l'ampoule de Bobbio (pl. LXI, 6), comme sur la mosaïque de Salonique (pl. XL), on n'hésita pas à réunir dans une seule composition des personnages des deux Testaments. Et aussi, en figurant les quatre symboles des évangélistes, en représentant le Soleil et la Lune aux côtés du Christ, on fit connaître, ici comme ailleurs, que cette vision de Dieu se projette dans les temps eschatologiques, dans l'éternité. Enfin, si on accepte l'interprétation proposée, l'allusion à l'eucharistie que je relève dans cette fresque rejoint celle qui est inhérente à la fresque absidiale de la chapelle 42 (Vierge allaitant), une autre, plus directe, que nous trouverons dans l'abside de la chapelle 45, et enfin une troisième qui se trouve au-dessus de l'abside dans la chapelle 17. On y aperçoit en effet une personnification de l'ΕΚΚΛΗCΙΑ qui tient une coupe remplie d'un liquide rouge[1] : coupe de la sainteté ou du salut et évocation du nom du Seigneur (ps. 115, 4) ; mais sûrement aussi allusion au calice eucharistique. Sur la fresque de la chapelle 51 que nous venons de quitter le thème eucharistique semble lié à celui du fondateur de la Nouvelle Alliance, du κτίστης de la théocratie établie sur la ruine de la Mort,

1. Clédat, dans *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 2, p. 75, pl. XLV. — L'iconographe qui mit entre les mains de l'Église une coupe s'inspira probablement de Ps. 115, 4 : « je veux prendre la coupe de la sainteté (ou : du salut) et je vais *invoquer le nom du Seigneur* » (cf. les invocations qui accompagnent les fresques coptes).

et c'est à la faveur de cette formule que l'imagier a pu profiter pour son tableau du type de l'iconographie officielle, qui, par exemple sur des monnaies du Bas-Empire, fait étendre au pied du trône du souverain la figure de l'adversaire vaincu[1]. Notre fresque de Baouît rejoint, d'autre part, le Christ de la mosaïque de Sainte-Pudentienne, qui, selon l'inscription initiale (sur le livre ouvert de Jésus), était représenté en *rector* de cette église : autre formule familière à l'art monarchique.

Je ne ferai que mentionner, pour l'instant, la composition dramatique de la chapelle 46 qui développe tout entière le sujet de l'Ascension et n'ajoute aux personnages habituels de la scène (pl. LVI, 2) que deux saints moines, qui y occupent la place de Melchisédech et de saint Paul dans la fresque précédente[2]. Tandis que, sur la fresque de la chapelle 17, la Vierge orante et les apôtres se tenaient immobiles et comme figés, sous l'effet de la vision (pl. LVI, 1), la même émotion profonde qui les saisit se traduit ici par des mouvements violents et désordonnés : la Vierge et certains apôtres se détournent de la vision, incapables d'en soutenir l'éclat ; d'autres la désignent du doigt pour la montrer au voisin ; et on devine leur consternation à leurs yeux grands ouverts, à l'expression d'effroi sur leurs visages.

Je ne connais pas, dans l'art antique chrétien, de meilleure représentation de l'état d'extase. Ce n'est pas la seule cependant, et d'autres peintures qui figurent des théophanies nous en offrent des exemples. L'extase se traduit par des mouvements brusques, des gestes violents et une mimique qui exprime l'effroi. Je rappellerai Ézéchiel sur la mosaïque de Salonique (pl. XL, 2) ou les apôtres dans la Transfiguration du Sinaï (pl. XLI, 2). Le fresquiste de Baouît avait pu lui-même observer des états d'exaltation semblables, car, à en croire les vies des saints coptes, rien n'était plus fréquent que les visions chez les moines d'Égypte à l'époque de notre peinture[3]. Mais comme nous le verrons dans un instant,

1. Ex. cités et reproduits : Grabar, *L'empereur*, p. 26, pl. XXIX, 8.

2. Clédat, dans *CR Acad. Inscr.*, 1904, p. 8 et s., fig. 3 du tirage à part et phot. Coll. École Hautes-Études.

3. P. ex., saint Athanase, *Vita* de saint Antoine, ch. 60, 65, 66, 82 : Migne, *P. G.*, 26, 929-932, 933-936, 957-960. Palladius, *Hist. Lausiaca*, ch. 4 (Didyme), 8 (Amon), 19-20 (Macaire), 31 (Valens), etc. : Migne, *P. G.*, 34, 1017, 1026, 1044, 1090, etc. *Encomium* de saint Victor (E. A. Wallis Budge, *Coptic Martyrdoms*, Londres, 1914, p. 304). Cf. Pfister, dans *Pisciculi Franz Joseph Dölger dargeboten*, 1939, p. 178 et s.

l'iconographie de l'Ascension de la chapelle 46 s'inspire d'un type palestinien. Il faut donc admettre que l'extase, telle qu'elle y est figurée, a été observée longtemps auparavant et par des imagiers de Terre Sainte. On peut même se demander si ces images de visionnaires, d'un réalisme si poignant, n'avaient pas de prédécesseurs dans l'iconographie antique des religions mystiques. Si des monuments syriens et égyptiens païens annoncent les images chrétiennes de fidèles figés dans une immobilité extatique, les yeux grands ouverts plongés dans la contemplation de Dieu[1], la même continuité iconographique aurait pu fournir aux artistes chrétiens des images de visionnaires contorsionnés par l'extase. Nous savons tout au moins, d'après les descriptions des théophanies païennes, que leurs témoins ne se conduisaient pas autrement que les apôtres de l'Ascension sur la fresque copte, ou les apôtres et prophètes des autres théophanies chrétiennes[2].

L'auteur de la fresque absidiale de la chapelle 45[3] tenta, lui aussi, de rendre par les gestes et les mouvements des spectateurs d'une théophanie l'effet profond qu'elle produisait sur eux, et de montrer ainsi le caractère surnaturel de la vision (pl. LIV, 2 et 3). Parmi ses témoins, on voit d'abord, au centre de l'image, le prophète Ézéchiel que la vision divine projeta à terre et obligea de se détourner de l'éclat surnaturel de l'apparition. Des deux côtés du prophète se tiennent dix apôtres : les uns lèvent un bras, d'autres le tendent vers la vision, d'autres encore se jettent sur un genou et pressent une main sur leur cœur. Enfin, deux autres personnages, probablement saint Pierre et saint Paul, fixés plus haut, se tournent vers la vision et présentent à Dieu l'un un pain eucharistique, l'autre le calice[4]. Quant à la vision elle-même, elle reste conforme au type adopté ailleurs à Baouît, du moins dans sa partie inférieure, qui fut seule retrouvée intacte : un Christ trônant dans une auréole lumi-

1. V. le premier chapitre de ce volume.

2. V. *supra*, p. 152 et s.

3. Clédat, dans *CR Acad. Inscr.*, 1904, p. 6-7 et fig. 2 du tirage à part. Phot. Coll. École Hautes-Études.

4. Auprès de ces personnages, on ne lit pas (ou plus) de noms. Mais deux raisons nous invitent à reconnaître en eux saint Pierre et saint Paul : a) vêtus et nimbés comme les figures agitées des apôtres au bas de la composition, ils s'ajoutent à leur groupe de dix personnages pour former la série complète des douze apôtres ; b) les noms des saint Pierre et saint Paul ne figurent pas parmi les noms des disciples du Christ qui accompagnent les dix figures au bas du tableau.

neuse ; les roues parsemées d'yeux et les symboles des évangélistes qui se détachent sur un ciel étoilé.

Mais, comme partout dans les absides de Baouît, l'identité des images de la vision divine proprement dite n'implique nullement une identité de la composition absidiale dans son ensemble. La signification de celle qui nous occupe maintenant est précisée par les autres personnages du tableau, en commençant par le personnage central, Ézéchiel. Il s'agit donc d'une apparition à Ézéchiel, mais non pas de la vision la plus fréquemment représentée qui eut lieu au bord du Chobar, ni de la terrible vision du champ des morts, ni de celle de la Jérusalem nouvelle (cf. mosaïque de Salonique : pl. XL). Un détail nous met sur la voie : tous les apôtres portent des vêtements blancs, qui, sur la poitrine, sur les manches, le long du bord du manteau et parfois aussi au bas de la longue tunique (stichaire), sont marqués de plusieurs petites croix de forme identique. La même petite croix est tracée sur le pain eucharistique et sur le vin du calice[1]. Ni ces vêtements uniformément clairs, ni surtout ces croix sur les vêtements ne se retrouvent chez les apôtres des autres théophanies absidiales de Baouît. Or, parmi les apparitions divines à Ézéchiel, ces détails conviendraient à la vision du « signe du salut » réservé aux justes, que les iconographes français du moyen âge, en commençant par les maîtres-verriers de Saint-Denis, sous Suger, représenteront assez souvent dans les cycles typologiques (*Ézéch.* 9, 1-8, surtout 4). Au verset 8 de ce passage le prophète déclare : « Je tombai sur ma face », et la fresque de Baouît le figure effectivement écrasé contre le sol. Les Septante traduisent le « signe » salutaire de la vision par σημεῖον, mais presque tous les commentateurs chrétiens ont été d'accord pour y reconnaître un prototype de la croix, et cela depuis l'antiquité, peut-être depuis le Ier siècle (si l'on peut dater de cette époque la lettre apocryphe de saint Barnabé)[2]. Et comme, dans la vision d'Ézéchiel,

1. Sur les signes symboliques et les lettres tracés sur le pain eucharistique : Perdrizet, dans *Rev. Ét. Gr.*, XXVII, 1914, p. 266 et s. Peterson, Εἷς θεός, p. 156 (avec bibl.).

2. W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie u. Kunst bis zum Ende des XII. Jahrh.*, Münster in W., 1912, p. 24-25. *Ibid.* nombreux textes et monuments qui interprètent ou figurent l'épisode du « signe », d'après Ezéchiel et l'Apocalypse. — A propos de la fresque copte que nous étudions, il est utile de se rappeler un fragment d'une règle monastique égyptienne publié par Amélineau : « Munissons-nous du sceau du baptême au commencement de la prière, faisons le signe de la croix sur notre front, comme au jour où l'on nous a baptisés et *comme il est écrit dans Ezéchiel* » : *Mémoires Inst. du Caire*, IV, p. 249.

ce « signe » sert à protéger les justes, en les excluant de la vengeance de Yahvé, les écrivains chrétiens assimilaient son action à celle de la croix, signe de protection par excellence, depuis la résurrection du Christ. La définition de Sévère d'Antioche († 538) résume le mieux cette pensée : le « signe » de la vision, c'est la croix « qui dans ce prototype est protection de tous et sceau de ceux qui craignent Dieu[1].

Mais, avant les Pères de l'Église et les autres commentateurs chrétiens, la vision du sceau du salut par Ézéchiel avait inspiré l'auteur de l'Apocalypse (VII, 2-17). Reprenant pour son compte l'idée du prophète, il fait marquer du « sceau du Dieu vivant » cent quarante-quatre mille de ses serviteurs, pour les préserver contre les fléaux déclenchés par les quatre anges. Puis, il décrit une foule immense qui, debout devant Dieu et vêtue de robes blanches, tenant des palmes à la main, acclamait le Tout-Puissant en criant : « Salut à notre Dieu qui est sur le trône, et à l'Agneau ». Les anges, les (24 ?) vieillards, les quatre *zôdia* se prosternent devant le trône et acclament à leur tour le Seigneur. Et le chapitre s'achève sur une explication de cette vision : Qui sont les hommes revêtus de robes blanches ? « Ce sont ceux qui viennent de la Grande tribulation ; ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'Agneau. C'est pour cela qu'ils sont devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son sanctuaire. Et celui qui est assis sur le trône les abritera sous sa tente ; ils n'auront plus faim, ils n'auront plus soif ; l'ardeur du soleil ne les accablera plus, ni aucune chaleur brûlante ; car l'Agneau qui est au milieu du trône sera le pasteur et les conduira aux sources des eaux de la vie, et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux ».

On a à peine besoin d'entrer dans le détail pour montrer que le fresquiste de Baouît se laissa inspirer non seulement par la vision d'Ézéchiel, mais aussi par cette théophanie de l'Apocalypse qui en dépendait. Les personnages qui entourent la gloire de Dieu portent tous, sur leurs vêtements, le signe de la croix : ce sont les ἐσφραγισμένοι, les porteurs du « sceau du Dieu vivant » qui est la croix pour les chrétiens. Le texte les appelle « serviteurs de Dieu » et en compte douze fois

1. Mai, *Script. veterum nova coll.*, IX, Rome, 1837, p. 738. Neuss, l. c., p. 85 et s. ; cf. p. 24 et s.

12.000. Le peintre interprète : ce sont les douze apôtres. Ils portent tous des vêtements blancs (sur les vingt-quatre pièces de vêtement des apôtres, je ne vois que deux manteaux de couleur ; leur disposition symétrique montre qu'on introduisit ces taches pour des raisons esthétiques), tout comme les foules des serviteurs de Dieu, « qui ont blanchi leurs robes dans le sang de l'Agneau ». Or, cette dernière phrase ne pouvait manquer d'être interprétée comme une allusion à l'eucharistie. D'autant plus que, dans l'Apocalypse, elle a pour suite : « c'est pour cela qu'ils (les serviteurs) sont devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son sanctuaire ». Le fresquiste s'empara de cette allusion et, détachant deux figures d'apôtres, il leur attribua même le premier rôle, puisqu'il leur assigna des places au-dessus des autres. Il soigna particulièrement leurs vêtements, entièrement blancs, arrangea le manteau apostolique de manière à le faire ressembler à une étole, et surtout il leur fit présenter à Dieu, posées sur leurs mains voilées, les saintes espèces eucharistiques : un pain rond et un vase, l'un et l'autre marqués du même sceau de Dieu que les vêtements des serviteurs du Christ. Ces deux apôtres ne sont pas seulement des ἐσφραγισμένοι ; ils sont assimilés aux prêtres en tant que serviteurs de Dieu qui ont blanchi leurs robes au sang de l'Agneau (c'est-à-dire purifiés par la communion eucharistique) et qui « servent (Dieu) jour et nuit dans son sanctuaire » (en communiant et en faisant communier). J'ai dit déjà pour quelles raisons je reconnaissais dans ces deux apôtres les saints Pierre et Paul. J'ajouterai que c'est de la même façon, l'un avec le pain, l'autre avec le calice, que les figurent d'autres iconographes du VIe siècle, de part et d'autre du Christ et de la table eucharistique (sur deux plats en argent trouvés en Syrie, à Stuma et à Riha)[1]. Notre fresque offre comme une première version de la composition eucharistique qui occupera souvent au moyen âge le même emplacement et montrera précisément saint Pierre et saint Paul, à la tête des autres apôtres, l'un recevant du Christ le pain, l'autre la coupe de la communion[2]. Certes, cette

1. Ebersolt, dans *Rev. Arch.*, 1911, I, p. 407. Dalton, *Byz. Art and Arch.*, p. 568 ; *East christ. Art*, p. 329-330. Bréhier, dans *Gaz. des B.-A.*, 42, 1920, p. 175. Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 140, 144.

2. P. ex. sur les mosaïques byzantines : Kiev, Sainte-Sophie (XIe siècle) et Saint-Michel (XIIe siècle), cath. de Serrès (XIIe siècle) : Diehl, *Manuel*²,

image byzantine médiévale a pu être introduite dans la décoration de l'abside indépendamment de la composition que nous trouvons à Baouît. Mais au moins cette fresque montre comment, dans les sanctuaires archaïques, on savait rattacher le thème de l'eucharistie à celui, essentiel dans les absides anciennes, de la théophanie-vision. D'autres absides de Baouît (chapelles 17, 45, etc.) nous avaient permis de constater des allusions plus ou moins transparentes au mystère de la communion. La chapelle 51 la figure d'une manière directe, sans renoncer pour cela au thème de la vision de Dieu, obligatoire pour cette partie de l'église.

Toutes les compositions d'abside, dans les chapelles coptes, que nous avons analysées, avaient pour sujet principal l'image du Christ en gloire. Mais, en étudiant celles de ces compositions qui montraient la Vierge Marie parmi les témoins de la théophanie, j'avais déjà signalé la présence de plusieurs fresques absidiales où la Théotocos avec l'Enfant remplaçait en quelque sorte la vision du Christ, en se chargeant de représenter à sa manière la manifestation de Dieu aux hommes. Une analyse de quelques-unes de ces images nous permettra de justifier cette interprétation.

A Saqqara, l'abside de deux chapelles est occupée par une représentation de la Vierge allaitant[1] encadrée d'archanges en adoration et de deux saints locaux (pl. LVIII, 2). La vision du Christ en gloire est absente. Mais la composition plus complexe de la chapelle 42 de Baouît, où nous avions reconnu une image semblable de la Théotocos au bas d'une théophanie-vision, nous fait entrevoir la voie qui amena les iconographes à la figuration simplifiée de Saqqara : au lieu de superposer la vision momentanée de Dieu apparu aux prophètes et l'image de Dieu incarné, auprès du sein de sa Mère, ils se contentèrent de cette deuxième figuration qui, annoncée par Isaïe, offrait une image d'Emmanuel, c'est-à-dire de « Dieu avec nous » en permanence, depuis l'Incarnation. Cette dérivation en partant des compositions complexes se

II, fig. 244-245. Perdrizet et Chesnay, dans *Mon. Piot*, X, 1904, pl. XII. D. Ainalov, dans *Belvedere* (Vienne, Autriche), 1926, n°s 51-52, p. 201 et s., fig. 1 et s.

1. Quibell, *Excavations at Saqqara* (1908-9, 1909-10), 1912, p. 19, édifice n° 1807, et p. 23, édifice n° 1725, pl. XXII, XXIII, 1. — Maspero-Drioton, *l. c.*, p. 12, signalent à Baouît aussi une Vierge allaitant isolée (?), dans la « salle 30 ». Sur les saints locaux figurés à Saqqara, de part et d'autre de la Vierge, cf. p. 127.

trouve confirmée par d'autres images de la Théotocos, également isolées dans les absides[1], où la Vierge trône et tient l'Enfant, sans l'allaiter, tandis que les anges et les saints locaux l'adorent, comme dans les exemples précités. Ces figurations de la Vierge de majesté offrent un pendant aux images de la Théotocos des compositions complexes, qui, nous l'avons fait observer, conservent leur emplacement dans l'ordonnance générale des fresques absidiales, malgré le changement des types iconographiques. Il est évident que, dans les compositions avec vision du Christ comme dans celles où on l'omet, ce n'est pas un geste précis (par exemple l'allaitement) qui explique la présence de l'image de la Vierge ; c'est elle-même (de préférence avec l'Enfant) qui, aux yeux de l'iconographe, suffit à la démonstration qu'il entreprend. Or, s'il en est ainsi, il ne peut s'agir que du thème de l'Incarnation que toute image de la Vierge, quelle qu'elle soit, appelle à la mémoire du fidèle, et que le choix fréquent du type iconographique de la Théotocos allaitant fait ressortir avec plus de force. Car, contrairement à ce qu'on a supposé quelquefois, l'allaitement de l'Enfant Jésus est mis en évidence par l'iconographie, non pour évoquer une scène familiale et « rapprocher » ainsi le Christ de ses fidèles, ni pour montrer, en elle-même, la plénitude de l'incarnation, mais pour faire saisir, sur l'exemple d'un geste *humain* s'il en fut, que l'humanité parfaite de son enfant est celle du Logos incarné et, par conséquent, que la réalité de sa théophanie est entière. Autrement dit, la Vierge allaitant faisait apparaître non pas la « Mère du Christ », mais précisément la Mère de Dieu, et c'est pourquoi ce type iconographique fait son apparition à l'époque qui suit de près l'acceptation du dogme de la Théotocos. Mais il nous importe surtout de reconnaître ainsi, dans cette iconographie de la Vierge, une démonstration de Dieu manifesté aux hommes par la Vierge. C'est à ce titre d'ailleurs que, sur ces images, les anges et les saints adorent l'Enfant et la Mère sanctifiée par lui ; ils acclament la théophanie du Logos incarné.

Deux derniers exemples de la Vierge avec l'Enfant expriment cette même pensée, et leur type iconographique permet de la préciser davantage. Ici, la Théotocos au lieu de porter le Christ dans ses bras ou de le poser sur ses genoux, tient

1. Saqquara : Quibell, *ibid.*, p. 23, n° 1719. Baouît : Maspero-Drioton, *l. c.*, p. 16, salle 1.

devant elle un médaillon qui supporte une image de l'Enfant. Sur une fresque de Saqqara[1] le médaillon est rond, sur une autre dans la chapelle 28 de Baouît (pl. LIV, 1), il est ovale, et cette dernière image fait apparaître clairement qu'il s'agit d'un bouclier posé sur l'un des genoux de Marie. Deux anges, de part et d'autre de la Vierge, encensent cette représentation de Jésus, que sa Mère semble présenter à l'adoration des fidèles. Les origines de cette iconographie singulière en expliquent la signification. L'art monarchique de l'Empire romain avait fait un usage fréquent du bouclier votif orné du portrait du souverain. A Rome, le premier exemple connu semble remonter à l'époque augustéenne, et au v[e] siècle encore un portrait de Stilicon, sur son diptyque célèbre, montre le grand général appuyé sur un bouclier ovale orné de deux bustes impériaux[2]. L'iconographie monarchique connaît, d'autre part, le motif du personnage féminin assis, qui tient appuyé sur l'un de ses genoux un bouclier ovale. Sur un camée de Vienne, Roma, siégeant à côté d'un empereur, porte ainsi un bouclier de ce genre dépourvu d'images[3], tandis que le diptyque milanais du consul Basile (480) prête la même pose à une Victoire, qui appuie sur son genou gauche un bouclier ovale orné du portrait de ce magistrat[4]. Si, d'une façon générale, le portrait votif sur bouclier avait à l'origine un caractère triomphal, il le reçoit à nouveau sur cet ivoire, dans le cadre de l'iconographie officielle des consuls, héritière de l'imagerie impériale. Or, la Victoire avec le portrait du consul Basile annonce immédiatement le type iconographique de Baouît, où la Vierge a simplement pris la place

1. Quibell, *Excavations at Saqqara*, p. 23, n° 1723. Cette fresque est probablement postérieure à la peinture analogue de la chapelle 28 de Baouît qui daterait du v[e] ou vi[e] siècle.

2. Peirce et Tyler, *l. c.*, 1, fig. 52. Sur d'autres représentations de ce bouclier qui remontent au *clipeus aureus* décerné à Auguste en 27 après J.-C., v. Gagé, dans *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, 49, 1932, p. 61 et s., fig. 2, 2 d, etc. Il n'est peut-être pas sans intérêt que ce bouclier, ainsi que les lauriers et la couronne de chêne, ait célébré en Auguste « un perpétuel vainqueur et sauveur » : Dion Cassius, 53, 16 : ... καὶ ἀεὶ τούς τε πολεμίους νικῶντι καὶ τοὺς πολίτας σῴζοντι... — Un exemple de bouclier orné de l'effigie impériale, sur le fameux ivoire de Stilicon (vers 395) : Peirce et Tyler, *l. c.*, I, fig. 52.

3. Bonne reproduction : *Röm. Mitt.*, 50, 1935, pl. 19. V. à ce sujet que la Vierge a été appelée πόλις τοῦ θεοῦ dans laquelle habita le Christ, basileus des basileis : saint Germain, Migne, *P. G.*, 98, 372-373. Sur l'image que nous analysons, la Vierge pouvait ainsi remplacer une personnification de la ville impériale.

4. Peirce et Tyler, l. c., I, fig. 147.

du génie ailé du diptyque, tandis que l'attitude du personnage assis, la façon de poser le bouclier (sur un genou) et la forme du bouclier sont restés inchangés. L'inspiration par l'iconographie impériale y est donc manifeste, et on pourrait même en reconnaître un autre reflet dans la représentation des deux anges qui encensent l'*imago clipeata* du Christ, tout comme on le faisait pour les images officielles des empereurs. Et ce n'est peut-être pas par hasard que ces anges, sur la fresque, sont désignés l'un comme ΑΓΓΕΛΟϹ ΘΕΟΥ, l'autre comme ΑΓΓΕΛΟϹ ΚΥΡΙΟΥ, et évoquent ainsi la formule *Dominus et Deus* des monarques divinisés. Un fait est certain : ces serviteurs de Dieu vénèrent son image sur bouclier présenté par la Vierge, de la même façon exactement que les sujets des empereurs de Rome en honoraient les portraits sacrés, qui « remplaçaient » le souverain loin de sa capitale. Il est peut-être risqué de vouloir préciser davantage la cérémonie de la présentation du portrait que reflète le type iconographique adopté par le fresquiste de Baouît, mais on sait l'importance que dans les villes provinciales prenait la cérémonie de l'adoration de l'image sacrée du souverain lors de son avènement[1]. C'est le moment de son entrée en charge, d'autre part, que marque le portrait du consul Basile, sur son diptyque. Et ce rapprochement pourrait être suggestif pour expliquer l'adoption de la même iconographie pour un portrait du Christ-enfant présenté par la Vierge : on aurait voulu offrir à l'adoration des fidèles l'image sacrée du Souverain tout de suite après son épiphanie. L'hypothèse est confirmée par la reproduction du même motif dans une image du VIe siècle qui montre devant la Théotocos les rois mages : c'est une miniature célèbre de l'Évangéliaire d'Etchmiadzin, où les trois princes orientaux reconnaissent la souveraineté de l'Enfant qui vient de naître, en adorant son *imago clipeata* présentée par la Vierge[2]. A Baouît, des anges remplacent les mages, mais la signification de la scène doit être identique. Pour que la symétrie avec ces modèles princiers soit complète, il ne manque, sur la fresque de Baouît, que les acclamations de l'image du Christ-souverain, à son avènement, dans lesquelles on devait proclamer sa victoire

1. H. Kruse, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im röm. Reiche*, Paderborn, 1934, p. 38 sq. O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser-und Reichsidee nach ihrer Geltung im höfischen Zeremoniell*, Jena, 1938, p. 204-211.
2. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, pl. IV.

et sa royauté éternelle en des termes dont certaines inscriptions de Syrie peuvent nous faire une idée : Χ(ριστὸ)ς νικᾷ Χ(ριστὸ)ς βασιλ[εύει][1], ou : Χριστὸς βασιλεύει εἰς αἰῶνα[2]. Une hymne ancienne pour la fête des Rameaux dit expressément que ces formules étaient des acclamations : μετὰ ἡμῶν τῶν ἐκβοώντων ὅτι βασιλεύει ἀεὶ εἰς τοὺς αἰῶνας[3]. Bref, la composition absidiale de la chapelle 28 nous met une fois de plus devant une représentation de la théophanie, qui n'a de particulier que sa dépendance iconographique vis-à-vis des images de l'épiphanie monarchique et le rôle qu'elle attribue à la Vierge. Elle figure le Christ tel un souverain, au moment même où juridiquement avait lieu son épiphanie, à savoir au moment où lui ou son portrait était officiellement acclamés par ses sujets. Quant à la Vierge, la place centrale qu'on lui réserve dans ses figurations de la théophanie correspond non seulement au progrès du culte de la Théotocos, mais à la tendance générale de l'iconographie grecque de substituer aux sujets bibliques des thèmes tirés du Nouveau Testament. Dans le cas présent, la théophanie de l'Incarnation prenait la place de celle des visions prophétiques. Plus tard, cette tendance ne fit que s'affirmer davantage, dans les images absidiales byzantines. Même là où on les conserva longtemps par tradition archaïsante, par exemple en Cappadoce, les visions théophaniques se transformèrent vite en compositions abstraites : je pense au groupe de la Déisis où le Christ n'est plus entouré de l'auréole des apparitions lumineuses et où les « témoins » de ces visions n'existent plus, car la scène entière est transportée dans l'au-delà[4]. Et c'est là une évolution qui est conforme à l'esprit des décorations des églises médiévales des Byzantins, où d'ailleurs la Déisis elle-même disparaît bientôt, pour laisser le champ libre à la Théotocos-image de l'Incarnation. Et à une exception près (mosaïque du VIe siècle à Chypre)[5], jamais ces figurations

1. *Amer. Arch. Exped. Syria*, Prentice inscr. n° 40.
2. *Ibid.*, n° 23.
3. Pitra, *Anal. sacra*, I, p. 476. Cf. E. Peterson, Εἷς θεός, p. 226, n. 1.
4. Jerphanion, *Égl. rupestres de Cappadoce*, pl. 98, 1 (Qaranleq Kilissé), 114, 1 (Elmale Kilissé), 125, 1 et 126, 1 (Tchareqle Kilissé), etc.
5. Sotiriou, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Athènes, 1935, pl. 61. Kondakov, *Ikonogr. Bogomat.*, I, fig. 150. L'abside n'a conservé qu'une partie de ses mosaïques, et on ignore si, en dehors des deux anges, d'autres personnages n'accompagnaient pas la vision de la Vierge avec l'Enfant. Ainsi, les extrémités de la conque auraient pu être occupées par les figures des rois Mages, comme dans deux fresques absidiales d'époque romane en Catalogne qui sont seules,

de la Vierge ne sont distinguées par l'auréole lumineuse des visions : la théophanie-vision a définitivement été écartée par celle, durable et « réelle », de l'Incarnation.

⁂

L'analyse des compositions absidiales dans les chapelles coptes nous a permis d'y retrouver partout, malgré la variété des types iconographiques, le thème constant de la théophanie-vision. Examinés les uns après les autres, tous les monuments de Baouît et de Saqqara, rejoignant par là des œuvres analogues, mais plus riches, de Salonique, de Ravenne ou du Sinaï, ont apporté des exemples particuliers de l'interprétation du thème commun de la théophanie-vision. Mais quelques-unes de ces fresques ajoutent à ce témoignage des indications d'une portée plus générale. C'est la raison pour laquelle nous les relevons, à la fin de ce chapitre, indépendamment de l'analyse individuelle de chacune de ces compositions.

1. La peinture de l'abside dans la chapelle 45 nous permet de reconnaître mieux qu'ailleurs le procédé de l'artiste qui crée une image nouvelle de théophanie en partant des textes de l'Écriture. Tout comme les premiers chrétiens, depuis les évangélistes, il commence par « citer », pour ainsi dire, la vision d'un prophète (ou d'un psaume : chapelle 45) ; il complète ensuite les données de ce texte par celles d'un passage du Nouveau Testament, surtout d'une description de théophanie dans l'Apocalypse ; il ajoute enfin aux témoignages de l'Écriture des interprétations qu'on en a données plus tard. Exception faite de la mosaïque de la Transfiguration du Sinaï (qui se borne à représenter la scène évangélique), on trouve partout cette superposition de deux ou même de trois interprétations du même sujet qui, quoique d'époques différentes, se trouvent adroitement fusionnées en une seule composition iconographique : reflet d'une méthode qu'une application fréquente a dû vulgariser bien au-delà des milieux des théologiens et atteindre ainsi les artistes.

Il est frappant, en outre, de voir avec quelle constance les visions de l'Ancien Testament gardent leur place dans ces

à ma connaissance, à reprendre le motif de la Vierge entourée d'une auréole de lumière, parmi les peintures des absides. Il s'agit des fresques de Sainte-Marie à Tahull et de Sainte-Marie de Esterri de Aneu : Charles L. Kuhn, *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Harvard, 1930, pl. VII, 1 et XLI.

images composites, en nous rappelant l'attachement des chrétiens d'Orient, et notamment de ceux de Palestine, aux traditions bibliques. Il y aurait même à observer à ce sujet que, contrairement aux mosaïques absidiales des églises antiques de Rome, les fresques des absides contemporaines en Orient n'offrent point de tableaux inspirés uniquement par l'Apocalypse. En cherchant à mesurer l'influence que ce livre a eu sur l'iconographie des deux moitiés de la chrétienté ancienne, M. Bréhier observa naguère que l'Égypte chrétienne et, sous son influence possible, la Cappadoce illustraient des passages de l'Apocalypse, dans les compositions des absides, et se rencontraient sur ce terrain avec l'Occident latin ; tandis qu'à Byzance, pendant très longtemps, ni dans les images des absides, ni ailleurs on ne se serait inspiré des thèmes apocalyptiques[1]. Or, les observations que nous avons pu faire sur les compositions absidiales qui semblent dériver de l'art palestinien et qui, à l'époque antique, se répandaient de la Palestine dans tous les pays chrétiens nous obligent à modifier cette doctrine. Presque partout, sinon dans tous les cas examinés, nous y avons reconnu des traces d'une influence des visions de l'Apocalypse, dont des éléments sont entrés ainsi, d'une façon irrévocable, dans les images des théophanies-visions de tous les pays chrétiens, y compris les pays grecs. Mais, d'autre part, partout en Orient ces motifs eschatologiques se sont combinés avec d'autres, empruntés aux visions de l'Ancien Testament et des évangiles et aux commentateurs chrétiens, si bien que nulle part on ne voit d'image qui serait inspirée uniquement par l'Apocalypse. Par contre, il y a en Occident, à Rome, des mosaïques de chevet d'église qui offrent des exemples de cette inspiration unique. Et c'est là que réside la différence entre les images des théophanies d'Orient et d'Occident : l'Occident les demande directement à l'Apocalypse ; l'Orient (avec la Palestine pour centre) ne recourt longtemps à ses témoignages qu'en les greffant sur la tradition biblique d'une part, théologique (chrétienne) de l'autre, avec prédominance des visions des prophètes. Sans être absente, l'Apocalypse n'intervient donc dans ces œuvres composites et subtiles que dans le rôle d'une espèce de scholie iconographique chrétienne au fait fondamental qui appartient à l'Ancien Testament.

1. Bréhier, *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, dans *Arta şi Archeologia*, II, 4, 1930, p. 2-3.

2. Une autre leçon se dégage de la même fresque de la chapelle 45. Ce qui a permis à l'iconographie de fusionner la vision d'Ézéchiel et celle de l'Apocalypse, c'est « le signe du salut », « le sceau du Dieu vivant », qui marque les vrais serviteurs de Dieu, aussi bien pour les préserver contre tous les fléaux dans cette vie que pour leur assurer le salut éternel. La particularité de l'interprétation donnée à ce thème par le fresquiste de Baouît est d'avoir englobé dans le nombre des gages du salut, en les marquant du même signe de la croix prophylactique, le pain et le vin eucharistiques, et aussi d'avoir assimilé les serviteurs de Dieu aux apôtres et surtout à des apôtres-prêtres. Mais, cette nuance mise à part, le sujet fondamental de la fresque c'est le signe de la croix — sceau du Seigneur — qui a un pouvoir prophylactique infaillible. Et nous avons la preuve que l'artiste ne l'entendait pas autrement en observant le choix des emplacements qu'il fit pour ces signes de la croix : ainsi, il en mit cinq sur le pain eucharistique ; or, nous savons qu'on y imprimait la croix dans un but apotropaïque, pour éloigner le diable du pain sacré ; il traça une croix blanche sur le vin qui remplit le calice, certainement avec la même intention ; enfin, il en dessina plusieurs sur les vêtements de chaque apôtre, au-dessus des parties du corps sur lesquelles on trace la croix pendant les exorcismes du baptême : poitrine, bras, genoux.

Le peintre a dû rapprocher le « signe du salut » des textes de ces marques apotropaïques rituelles, en ajoutant ainsi au thème de théophanie de son image celui d'une représentation prophylactique. Or, ce procédé s'accorde avec l'esprit général dans lequel étaient conçues les décorations des chapelles coptes, et que nous essayerons de définir au chapitre suivant[1]. Les compositions absidiales, même lorsqu'elles étaient consacrées à des images complexes de théophanies, ne restaient pas étrangères à ces préoccupations : elles partageaient sur ce point le sort de toutes les images des théophanies, qui s'apparentaient facilement aux figurations apotropaïques ou servaient elles-mêmes aux fins d'exorcismes ou de protection, et cela certainement grâce à leur sujet général, la figuration de la *présence* de Dieu. De sa présence dans la scène figurée on concluait à sa présence dans l'image, et celle-ci se trouvait ainsi toute désignée pour servir de phylactère. Toutes les fresques et les mosaïques

1. V. p. 280 et s.

d'abside que nous avons vues, dans la mesure où elles traitent le thème des théophanies, pouvaient ainsi avoir une vertu apotropaïque plus ou moins reconnue[1], comme d'ailleurs bien d'autres peintures dans les mêmes décorations d'Orient. Ceci n'excluait évidemment ni l'interprétation historique et symbolique des mêmes images absidiales, ni surtout la possibilité qu'elles offraient aux fidèles de répéter chacun pour son compte, en regardant l'image d'une théophanie, l'expérience des prophètes, des apôtres et des martyrs, qui, supérieurs en cela précisément aux autres hommes, ont connu la contemplation immédiate de Dieu, et cette communion par la vision les a conduits au triomphe sur les maux, le diable et la mort. Rien ne semblerait donc mieux à sa place, dans l'abside d'un *martyrium*, qu'une image d'une *apparition* de Dieu, et les *martyria* palestiniens en particulier trouvaient l'occasion de les représenter d'autant plus facilement que les « lieux saints » commémorés par ces sanctuaires étaient en principe les lieux des théophanies.

3. Ceci nous ramène, en ce qui concerne les fresques absidiales de Baouît, au problème du lieu d'origine de leur iconographie, qui, pour nous, ne peut être autre que la Palestine. Si d'autres absides d'une inspiration analogue, à Salonique, à Ravenne, à Rome, nous ont fait apercevoir les liens qui rattachaient leurs compositions à des modèles créés auprès des Lieux Saints, les fresques coptes nous apportent des preuves au moins aussi certaines de l'origine palestinienne de leurs modèles. Deux faits surtout sont suggestifs à cet égard : *a)* non seulement l'iconographie de l'Ascension à Baouît est la même que sur les ampoules provenant des lieux saints, mais elle en offre, dans les chapelles 17 et 46, les mêmes variantes : la Vierge orante y apparaît tantôt de face, tantôt de profil (cf. l'Ascension sur les ampoules pl. LXI, 3 et LXII, 2), et les apôtres sont soit alignés et immobiles, soit agités et groupés plus librement (cf. mêmes ampoules) ; enfin les deux anges portant des couronnes sont les mêmes sur la fresque de la chapelle 17 et sur la miniature de l'Ascension de l'évangéliaire syriaque de Rabula, dont l'iconographie remonte aux modèles palestiniens.

4. Dans les visions des chapelles 45 et 12, Ézéchiel porte le costume iranien (pl. LVII, 3)[2], qu'on ne lui voit attribué

1. V. l'image absidiale à Assiout, p. 280 et fig. 137.

2. Le même costume iranien est porté par les prophètes Ézéchiel et Daniel sur une fresque de la chapelle 12 que nous reproduisons pl. LVII, 1.

par ailleurs que dans les fresques de la synagogue de Doura (pl. LVII, 2). L'influence directe de ces peintures lointaines étant exclue, le rapprochement n'a pu se faire que par l'intermédiaire d'un prototype juif commun, et on ne saurait attribuer cette source, qui serait commune à la Mésopotamie du Nord et à l'Égypte, qu'à une tradition palestinienne. Ajoutons que cet exemple n'est pas moins suggestif, en tant que témoignage d'une influence de l'art des juifs hellénisés sur l'iconographie biblique des premiers ateliers chrétiens d'Orient. Il permet de poser tout au moins la question des prototypes juifs possibles des images qui, dans les absides des sanctuaires de Palestine, figuraient les théophanies selon les prophètes. Comme nous l'avons observé à plusieurs reprises, la place que ces visions de l'Ancien Testament tiennent parmi les compositions des absides est très considérable, et on en maintient des éléments même dans les œuvres où des textes chrétiens apportent leur contribution à l'iconographie des images. Certes, cet attachement aux sujets bibliques ne s'oppose point à l'hypothèse de créations purement chrétiennes, mais — comme pour les images des « saluts » bibliques dans les hypogées chrétiens des premiers siècles — une influence de modèles juifs est d'autant plus vraisemblable qu'elle expliquerait la prédominance des thèmes de l'Ancien Testament dans toutes ces peintures chrétiennes archaïques. Et de même que ces images bibliques des saluts ont pour pendant les prières chrétiennes contemporaines qui dérivent des invocations juives du même type, de même l'importance attribuée par les chrétiens de ce temps, et notamment par les martyrs chrétiens, à la vision mystique de Dieu, dans leur expérience religieuse réelle comme dans l'art, trouve son pendant — et probablement son modèle — dans la même tendance chez les martyrs juifs de l'époque hellénistique[1]. Bref, les faits d'ordre religieux comme les monuments nous invitent à admettre la possibilité d'une influence de l'art des juifs hellénisés sur l'iconographie des théophanies bibliques que les sanctuaires des Lieux Saints de Palestine, en les fixant dans leurs absides, ont popularisé en Égypte, dans les pays grecs et jusqu'en Italie[2].

1. *Ascensio Jesaiae*, V, 7 et 14 (éd. Beer). *IV Macchab.* VI, 5 et s., VII, 15 et s., IX, 21 et s. Cf. K. Holl, *Gesammelte Aufsätze*, II, p. 80-81.

2. Je dirai au chapitre VII, p. 290 et s., après avoir parlé de toutes les images des chapelles coptes qui intéressent cette étude, comment les compositions de leurs absides se rattachent, selon moi, aux usages de dévotion des fidèles.

CHAPITRE VI

IMAGES DES THÉOPHANIES DU CHRIST DANS LES SCÈNES DE L'ENFANCE, DE LA PASSION ET DES MIRACLES

Au chapitre IV, en parlant des deux catégories d'images théophaniques dans l'art chrétien ancien, nous avons été déjà amenés à évoquer les scènes de l'Enfance, de la Passion et des Miracles du Christ. Nous avons dit comment, à notre avis, ces figurations furent appelées à représenter les manifestations de la divinité du Christ, conformément à une tradition religieuse et artistique de l'antiquité, qui trouve d'autres reflets, symétriques, dans le culte liturgique et les commentaires des théologiens chrétiens. Nous avons dû, en outre, en citer quelques exemples, dans les églises anciennes, en voulant reconstituer un type archaïque d'ordonnance palestinienne, où la théophanie-vision occupe l'abside tandis que les théophanies empruntées à la vie terrestre du Christ se déploient tout autour et notamment sur le mur qui précède la niche absidiale.

Mais considérés en fonction du thème théophanique, les cycles de l'Enfance, de la Passion et des Miracles appellent une étude plus approfondie et semblable à celle que nous avons entreprise aux deux chapitres précédents, pour les images des théophanies-visions. Il faudra notamment que nous envisagions les théophanies de l'Enfance, des Miracles et de la Passion sous la forme concrète que leur donnèrent les auteurs des monuments conservés de l'époque ancienne, pour pouvoir définir le lien qui, dans chaque cas, réunit cette iconographie historique au thème des théophanies et à l'art que nous supposons avoir été créé dans les *martyria* des Lieux Saints.

D'ordinaire, en parlant du développement singulier que prirent les images consacrées aux épisodes qui précèdent la naissance du Christ, et aux débuts de sa carrière terrestre, on attribue leur succès à l'influence des apocryphes et à la tendance habituelle des croyants de s'émouvoir sur les épisodes familiers tirés de la vie de l'enfant divin. Mais ce qui est peut-être exact pour l'art de la fin du moyen âge, ne l'est pas pour l'antiquité. Car si les récits légendaires de l'enfance de Jésus s'attardent volontiers à la description de sa vie chez ses parents, tout en insistant (et notamment dans les épisodes les plus familiers, même vulgaires, de cette histoire)[1] sur les manifestations précoces et miraculeuses de la divinité dans cet enfant, les images iconographiques, même lorsqu'on y reconnaît des emprunts aux apocryphes, ne se montrent nullement curieuses d'épisodes touchants et familiers. Dans l'interprétation des scènes, elles restent même avares de détails sentimentaux ou pittoresques. Voici d'ailleurs le témoignage de plusieurs des exemples les plus connus et les plus anciens de ces cycles de l'Enfance. Je les relève tout d'abord sur les objets liturgiques en ivoire du VIe au VIIIe siècle.

Pyxide de Werden (South-Kensington)[2] : Annonciation. — Annonce à Joseph. — Visitation. — Annonce de la naissance de saint Jean. — Nativité. — Mages. — Baptême.

Reliure Crawford-Bolkine[3] : Annonce à Anne. — Annonciation. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Nativité (avec Salomé). — Mages. — Fuite en Égypte.

Reliure d'Etchmiadzin[4] : Annonciation. — Épreuve de la virginité de Marie. — Voyage à Bethléem. — Nativité. — Mages.

Reliure Bibl. Nat. Paris[5] : Annonciation. — Épreuve de

1. V. p. ex., les épisodes relatifs aux langes et à l'eau de la baignoire de l'enfant Jésus : *Évangiles apocryphes*, II. *L'Évangile de l'Enfance, rédactions syriaque, arabe et araménne*, traduites et annotées par P. Peeters, Paris, 1914, p. 12, 18, 21, 29 et s., 38, 40-41.

2. Garrucci, *l. c.*, pl. 447, 1-3. Sur ce cycle et ceux des monuments ci-dessous (ainsi que sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles): J. Reil, *Die altchr. Bildzyklen des Lebens Jesu*, dans J. Ficker, *Studien über chr. Denkmäler*, Heft 10, 1910, p. 82 et s.

3. Stuhlfauth, *Die altchr. Elfenbeinplastik*, p. 113 et s. Strzygowski, *Hellenist. u. koptische Kunst*, p. 85 et s.

4. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, pl. 1, p. 48.

5. Garrucci, *l. c.*, pl. 458, 1. Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 169.

la virginité de Marie. — Visitation. — Voyage à Bethléem. — (Entrée à Jérusalem).

Chaire de Maximien[1] : Annonciation. — Épreuve de la Virginité de Marie. — Visitation. — Annonce à Joseph et voyage à Bethléem. — Nativité (avec Salomé). — Mages. — Élisabeth et saint Jean sauvés. — Baptême. — (Entrée à Jérusalem).

On pourrait joindre à ces ivoires les reliefs de l'une des *colonnes du ciborium de Saint-Marc de Venise*[2]. Malgré les contestations dont elle a été l'objet récemment[3], je ne vois pas de difficultés sérieuses à maintenir la date du VIe siècle qu'on assigne traditionnellement à cet objet. Sur les vingt scènes de son cycle, treize sont consacrées à la jeunesse de Marie ; les sept autres reproduisent les mêmes sujets que les ivoires ci-dessus, soit :

Annonciation. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Nativité (avec Salomé). — Annonce aux bergers. — Mages.

A quelques variantes près, c'est partout le même choix de scènes où il est facile d'observer, à côté d'une tendance évidente à souligner le rôle de la Vierge (c'est aussi de ce côté que le cycle s'amplifie sur les ampoules de Terre Sainte et sur le *ciborium* de Venise), l'absence complète d'épisodes sentimentaux, tels qu'on en crée à la même époque pour illustrer l'enfance de Marie (sur le *ciborium* de Venise : Joachim préparant un repas, Anne allaitant ; plus tard, on ajoutera : les parents embrassant leur fille Marie ; les premiers pas de Marie). Par contre, dans ces cycles abondent des apparitions d'anges, c'est-à-dire des visions surnaturelles qui caractérisent les épiphanies (les cycles relèvent précisément les épisodes qui avaient donné l'occasion aux évangélistes d'employer les termes propres aux descriptions des théophanies)[4], et d'une façon générale toutes les images y ont la valeur de témoignages sur l'intervention divine dans la nais-

1. Cecchelli, *La cattedra di Massimiano ed altri avori romano-orientali*, Rome, 1936. Garrucci, *l. c.*, p. 414-422.

2. Garrucci, *l. c.*, pl. 496-498. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, I, fig. 219 et s., p. 444 et s. H. v. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, 1903, p. 55 et s.

3. Communication de M. Weigand, au Ve Congrès internat. d'études byz. à Rome en 1936.

4. Cf. Pfister, dans Pauly-Wissowa, *IV. Suppl. Band*, p. 321 et s.

sance de l'Enfant : elle est annoncée par des envoyés de Dieu (annonces à Marie, aux bergers et aux mages) ; la virginité de la mère est soulignée (épreuve par Joseph et par Salomé) ; dès sa naissance, l'enfant est protégé, ainsi que le jeune Jean-Baptiste et les mages qui proclameront sa divinité (nouvelle annonce, cette fois à Joseph ; fuite et salut d'Élisabeth avec son enfant ; mages conduits par l'étoile et évitant Hérode ; enfin, l'épiphanie est reconnue par les mages, par les bergers et par l'enfant saint Jean dans le sein de sa mère = Visitation). Nous avons montré plus haut[1] que la seule image qui, dans ces cycles, a l'allure d'une scène de genre (quoiqu'elle se rattache au groupe des « protections de l'enfant ») est celle précisément où l'iconographie du thème théophanique de l'*Adventus* se manifeste le plus clairement (Fuite en Égypte). Bref, dans tous les monuments cités (et nulle part ailleurs à cette époque le cycle de l'enfance du Christ n'avait reçu un développement plus considérable) nous reconnaissons une illustration de l'idée de l'épiphanie, au moyen d'un groupe cohérent d'images historiques : l'enfant divin est annoncé par Dieu, il naît d'une façon miraculeuse d'une Vierge immaculée, il est protégé par Dieu et immédiatement reconnu par les hommes. Enfin, il n'est pas sans intérêt pour notre étude que, dans trois des monuments rapprochés, le cycle se termine par l'image du Baptême, qui est l'épiphanie par excellence, et que dans deux autres, faisant chronologiquement un saut, on passe immédiatement à l'Entrée à Jérusalem qui, par sa signification comme par sa forme, est une autre figuration de l'apparition — cette fois triomphale — du Fils de Dieu, et un nouvel exemple de l'application à cette imagerie des épiphanies du type iconographique constitué de l'*Adventus*[2].

Or, le cycle que nous venons d'analyser est celui même que nous trouvons sur des objets ornés d'images de types palestiniens et qui ou bien proviennent directement des Lieux Saints, ou bien par leurs fonctions apotropaïques s'apparentent à ces eulogies remplies de vertus miraculeuses. C'est ce que prouvent les cycles des ampoules de Terre Sainte et les deux médaillons-amulettes d'Adana, que nous connaissons déjà. J'y adjoindrai un reliquaire légèrement postérieur, mais lui aussi d'origine palestinienne :

1. V. *supra*, p. 182.
2. Sur l'entrée à Jérusalem et l'*Adventus*, GRABAR, *L'empereur*, p. 234, et ici-même, p. 137.

Ampoules (VIe siècle) : Annonciation. — Visitation. — Nativité. — Mages. — Bergers. — Saint Élisabeth sauvée avec saint Jean. — Baptême (pl. LXII, 1 et 2).

Médaillon d'Adana[1] (VIe-VIIe s.) : Annonciation. — Visitation. — Nativité. — Fuite en Égypte. — Mages et Bergers. — Peut-être sainte Élisabeth sauvée.

Reliquaire (staurothèque) du Sancta Sanctorum (VIIe-VIIIe s.) :

Annonciation. — Visitation. — Voyage à Bethléem. — Nativité. — Mages. — Présentation. — Baptême (pl. XLII, 1).

Il s'agit manifestement du même cycle que sur les ivoires. Nous pouvons donc conclure que le cycle de l'Enfance sur les petits objets du VIe au VIIIe siècle a partout un caractère théophanique et qu'il a dû être créé en Palestine. En outre, si après d'autres nous voyons dans les autres scènes figurées sur les ampoules et notamment dans les théophanies-visions (Ascension, Visions des prophètes, Incrédulité de Thomas) des reflets des peintures monumentales qui décoraient les *martyria* des Lieux Saints, il est aussi légitime de supposer des prototypes monumentaux semblables pour les scènes du cycle de l'Enfance. D'ailleurs dans la mesure où ces sanctuaires commémoraient les théophanies évangéliques, par exemple à Bethléem ou à Nazareth, les images de l'Enfance telles que l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages et des bergers prenaient leur place dans la décoration de ces sanctuaires au même titre que les images des visions : les unes comme les autres figuraient des manifestations de la divinité du Christ et ne se distinguaient, sur le plan religieux, que par le caractère des théophanies qu'elles évoquaient[2].

Nous retrouvons un cycle d'inspiration semblable dans la mosaïque grandiose du mur qui encadre l'abside à Sainte-Marie-Majeure[3]. Toutes les images de ce mur, distribuées en trois zones superposées, sont consacrées à l'enfance du Christ (sauf la Vision eschatologique du trône avec les zôdia qui l'acclament tout en haut du mur). L'Annonciation (ou plutôt les annonciations, à Marie et à Joseph), la Présentation de l'enfant au temple, où Siméon et la prophétesse Anne reconnaissent en lui le Messie ; (peut-être la Fuite en Égypte) ;

1. PEIRCE et TYLER, *l. c.*, II, fig. 73.
2. Sur le classement des théophanies, v. *supra*, p. 131, 135.
3. VAN BERCHEM et CLOUZOT, *Mosaïques chrét.*, p. 45 et s.

l'Adoration des Mages et l'*adventus* du jeune Christ chez le roi Aphrodisius, où l'artiste trouve des occasions de montrer des princes étrangers qui reconnaissent dans l'enfant un *deus praesens;* enfin, en figurant l'insuccès d'Hérode lors du Massacre des Innocents, l'auteur du cycle le termine sur un rappel de la protection exceptionnelle accordée par Dieu au Christ dès sa naissance. Bref, malgré son originalité certaine, cette série d'images rejoint le thème général des cycles palestiniens de l'Enfance. Comme ceux-là, elle représente, en le développant à sa manière, le thème de la théophanie-natalice. L'iconographie de ces scènes, nous croyons l'avoir prouvé ailleurs[1], s'inspire des images monarchiques, et rien n'est plus normal étant donné que les épiphanies, et précisément les théophanies-natalices, ont été célébrées par la religion impériale[2].

Dans l'abside de la basilique du VI[e] siècle à Parenzo[3], les mosaïques, au bas du mur, présentent de part et d'autre des figures d'un ange central (celui de l'annonce à Zacharie), de Zacharie lui-même et de saint Jean-Baptiste[4], les deux scènes par lesquelles débute le cycle de l'Enfance, sur les ampoules de Terre Sainte : l'Annonciation et la Visitation, représentées selon l'iconographie palestinienne.

Les mêmes modèles palestiniens du cycle de l'Enfance ont exercé une influence parallèle en Thrace et en Égypte. Dans la plaine thrace, à Peruštica près de Philippopoli[5], les ruines du mur Nord d'une grande église à plan central conservent des traces de fresques du VI[e] siècle. Sur des frises superposées, comme à Sainte-Marie-Majeure, on y reconnaît les fragments d'un long cycle de l'Enfance qui comprenait, à côté de plusieurs scènes disparues, une Adoration des Mages, un Massacre des Innocents et le Meurtre de Zacharie.

Dans plusieurs chapelles coptes qui, d'une façon générale,

1. Grabar, *L'empereur*, p. 211 et s.
2. V. *supra*, p. 135, 138.
3. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 178 et s.
4. Cf. sur l'une des ampoules de Bobbio (pl. LXI, 6) le groupement de ces mêmes personnages, saint Jean-Baptiste et son père Zacharie accompagné d'un ange, auprès d'une figure de la Vierge. Cette parenté crée un lien de plus entre la mosaïque de l'abside de Parenzo et les modèles palestiniens supposés : le rapprochement se fait autour du thème du *natalice* du Prodrome en partant de la théophanie de l'ange annonçant à Zacharie la naissance prochaine de Jean.
5. Grabar, *Peint. relig. en Bulgarie*, p. 29 et s. Nous reviendrons p. 310 sur ces fresques.

n'offrent qu'exceptionnellement des scènes évangéliques et plus rarement encore des cycles d'images narratives, on ne fait qu'une seule exception à cette règle et c'est en faveur des images de l'Enfance. A Deir-Abou-Hennis près d'Antinoé[1], c'est tout une frise de petites scènes qui, passant d'un sujet à l'autre sans cadres intermédiaires, cherchent à donner l'impression d'un récit continu par l'image. Ce cycle est réservé en entier aux scènes de l'Enfance où l'on distingue : l'Annonce à Zacharie et deux autres épisodes qui font suite à cet événement, le Songe de Joseph, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents et le salut d'Élisabeth avec son enfant.

Autre exemple analogue, dans la chapelle 51 de Baouît[2] où le mur Nord (comme à Peruštica) est traversé par une frise de scènes empruntées au même cycle : Annonciation, Visitation, Voyage à Bethléem, Nativité. Les peintures de cette chapelle n'ayant pas été décrites d'une façon systématique, je ne saurais affirmer que le cycle s'arrêtait à la Nativité. Mais la volonté d'offrir une illustration détaillée des événements de l'Enfance est manifeste, ainsi que l'iconographie palestinienne de certaines scènes typiques. On remarquera une particularité dans l'image de la Nativité qui est un hapax : la figure du Christ dans la crèche y manque et apparemment n'a jamais existé : la scène figure ainsi moins la naissance du Christ que la virginité de la mère au moment de la naissance ; car ce que l'artiste a mis en évidence, c'est le bras enflé de Salomé pour avoir douté de la réalité de l'immaculée conception[3] : l'iconographie tenait donc par-dessus tout à faire saisir le caractère surnaturel de l'épiphanie.

Dans d'autres chapelles de Baouît, une ou deux scènes isolées remplacent le cycle complet : dans la chapelle 17,

1. De Bock, *Matériaux pour servir à l'arch. de l'Égypte chrét.*, p. 84, n. 17, pl. XXXIII.
2. Clédat, dans *CR Acad. Inscr.*, 1904, p. 8-10, fig. 4 du tirage à part.
3. Cf. l'absence de la Nativité dans le cycle de l'Enfance sur le mur Est de Saint-Marie-Majeure. Considérés comme cycles de l'épiphanie, les deux monuments reflètent peut-être les idées de l'époque où, en Orient, on ne faisait pas encore coïncider la théophanie avec le moment précis de la naissance du Christ. Si cette hypothèse pouvait être retenue, on aurait prouvé du même coup que la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure reproduit sans trop de changements un modèle oriental. Il n'est pas impossible cependant qu'une Nativité avec la crèche ait été représentée dans l'abside, pour être mise plus en évidence, dans un sanctuaire qui se glorifiait de posséder une relique de la crèche.

c'est un Baptême figuré à côté de l'abside[1] ; dans la chapelle 30[2], c'est la même scène (avec un curieux Christ-orante[3] au milieu du Jourdain), puis un Massacre des Innocents qui comprend l'épisode de sainte Elisabeth échappant à Hérode et les Noces de Cana. Dans ces deux derniers cas, le Baptême seul ou le Baptême rapproché du Salut d'Élisabeth, ainsi que du Miracle de Cana, n'ont pu être représentés séparément, à l'exclusion de tout autre scène évangélique, qu'en tant que figurations de l'Épiphanie : le Baptême et Cana correspondent directement aux épisodes de l'histoire évangélique qu'on commémorait à la fête de l'Épiphanie, le 6 janvier. La scène du salut de sainte Élisabeth avec Jean, on l'a vu[4], évoque l'un des événements accessoires du cycle palestinien de l'Épiphanie-Enfance.

Le choix de ces seules scènes du cycle de l'Enfance pour les décorations coptes, s'expliquerait assez difficilement si l'on ne voyait dans ces sujets que des épisodes de l'histoire évangélique. On le comprend, par contre, en y reconnaissant des figurations de l'épiphanie. Important en lui-même, ce thème se trouve en harmonie parfaite avec les images théophaniques des absides dans les mêmes oratoires.

En Palestine même, les mosaïques du VIe siècle à Saint-Serge de Gaza comprenaient un cycle évangélique important. Pourtant, si nombreux qu'en aient été les scènes, elles ne formaient pas un cycle narratif continu, et les trois groupes distincts de l'Enfance, des Miracles et de la Passion, y maintiennent chacun leur autonomie[5]. La série de l'Enfance comprenait l'Annonciation, la Visitation, la Nativité avec l'Annonce aux bergers, la Présentation au Temple, et la parenté de la composition de ce cycle avec le groupe palestinien sur les objets mobiles confirme la valeur du témoignage de Saint-Serge en ce qui touche les peintures dans les

1. CLÉDAT, dans *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 2, 1912, pl. XLV.
2. *Ibid.*, XXXIX, 1916, pl. IV, V et fig. 4, ainsi que phot. à la Coll. École Hautes-Études.
3. Ce geste traduit probablement le passage Luc III, 21 qui nous apprend que le Christ priait pendant le baptême. D'ordinaire les iconographes figurent le Christ bénissant les eaux du Jourdain qui furent sanctifiées à jamais au moment de la théophanie (celle-ci rendue apparente par les « cieux ouverts », la colombe dans un rayon et parfois par la Main divine), tandis que saint Jean fait le mouvement du témoin de ce prodige : cf. Jean I, 32-34 : καὶ ἐμαρτύρησεν Ἰωάννης λέγων... καὶ μεμαρτύρηκα ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ υἱὸς τοῦ θεοῦ.
4. Cf. p. 161.
5. CHORICIUS, *Laudat. Marc.* I, 48 et s. éd. Foerster, p. 14 et s.

martyria détruits de la Terre Sainte. Certes, ce sanctuaire dédié à un martyr ne saurait être confondu avec les *martyria* des Lieux Saints. Mais ces mosaïques du VIe siècle qui se trouvaient en Palestine même avaient toutes les chances de refléter l'iconographie qui y fut créée pour les sanctuaires commémoratifs des sites évangéliques. Car en Terre Sainte, c'est le culte de ces reliques, et non pas celui des corps saints, qui de loin prédominait dans la piété chrétienne.

En 836, dans une lettre qu'ils adressaient à l'empereur Théophile, les patriarches d'Orient[1], qui jugeaient évidemment d'après les sanctuaires de la Syrie, de la Palestine et de l'Égypte, considéraient comme normal dans une église le cycle d'images évangéliques que, selon eux, l'empereur Constantin avait fait peindre sur les murs de l'église de la Nativité à Bethléem. Ils y relèvent la série de scènes que voici : la Nativité, l'Annonce aux bergers, l'Adoration des mages, la Présentation au temple, le Baptême. Certes, d'autres scènes complétaient ce cycle de l'Enfance, mais comme on verra, il n'y a que ces images des théophanies-natalices qu'ils aient cru devoir indiquer avec précision en en nommant les sujets.

Les autres pays de l'Orient chrétien ne conservent plus, ou guère, leurs peintures de cette époque ancienne.

Mais on retrouve le vieux cycle de l'Enfance, vers le Xe siècle, en Cappadoce, où des peintures murales d'un genre archaïque pour cette époque lui donnent une large place et suivent les types iconographiques palestiniens[2]. Il y apparaît, d'ailleurs, en même temps que les théophanies-visions, dans les absides[3]. Et quelle que soit la voie exacte par laquelle la Cappadoce du Xe siècle ait pris connaissance de ces deux séries parallèles d'images théophaniques, il est évident que les décorations de ses églises les doivent à la même tradition déjà ancienne que les fresques des chapelles de Baouît et les autres monuments archaïques inspirés par les prototypes palestiniens (par exemple Sainte-Marie-Majeure, Parenzo, Peruštica).

Enfin, ce sont des reflets du même art qu'on trouve en

1. Épître à l'emp. Théophile, chap. 3 : MIGNE, *P. G.*, 3, 349.
2. JERPHANION, *Églises rupestres de la Cappadoce*, II, 2, 1942, p. 443-446 et Index iconographique, s. v. Cycles de l'Enfance.
3. *Ibid.*, II, 2, p. 446 et Index iconogr., aux mots Dieu et Christ. De même que le cycle détaillé de l'Enfance, les Visions absidiales apparentées à celles des chapelles coptes appartiennent aux décorations que le R. P. de Jerphanion appelle « archaïques ».

examinant les fresques du chœur, à Sainte-Marie-Antique. Œuvre de Jean VII, elle remontent donc aux premières années du VIII[e] siècle. Comme d'autres commandes du pape, qui était grec, ces peintures sont d'inspiration orientale. Or, dans le chœur de Sainte-Marie-Antique les murs latéraux sont occupés par des scènes évangéliques déployées en rangées superposées, et sur les vingt scènes de ce cycle, la moitié exactement est consacrée à l'Enfance du Christ, tandis que l'autre moitié est réservée à la Passion et aux Apparitions du Christ après la Résurrection[1].

Passons maintenant aux images des Miracles[2]. J'ai rappelé au chapitre IV que l'Église ancienne associait quelquefois dans la fête de l'Épiphanie la commémoration de plusieurs épisodes de l'enfance et du miracle de Cana (auquel pouvait se joindre la Multiplication des pains). Or, plusieurs monuments iconographiques anciens offrent le même rapprochement, et il est d'autant plus curieux de relever l'origine égyptienne de ces œuvres d'art que c'est probablement en Égypte que, à la faveur d'une vieille tradition religieuse locale (le 6 janvier, fête païenne de l'eau du Nil changée en vin), la commémoration du miracle de Cana avait été fixée au 6 janvier et réunie ainsi à l'épiphanie-natalice[3]. C'est en s'inspirant d'un pareil usage que l'auteur des fresques à Deir-Abou-Hennis près d'Antinoé et celui des peintures murales de la chapelle 30 de Baouït (v. *supra*), ont pu joindre à leurs images de l'Enfance du Christ une représentation des Noces de Cana et arrêter à cette scène leurs cycles évangéliques.

Autres exemples non moins suggestifs : sur un médaillon prophylactique du VI[e] siècle trouvé à Chypre (coll. Gans à l'Antiquarium de Berlin)[4], on voit à l'avers une Annonciation

1. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, fig. 101, 102, 115-120.

2. Pour classer avec plus d'assurance le cycle des Miracles parmi les thèmes théophaniques, il est utile de se rappeler le passage ci-dessous dû à un auteur du IV[e] siècle aussi autorisé qu'Eusèbe (*Théophanie*, III, 41, trad. allem. de Gressmann d'après le texte syriaque seul conservé, p. 147* Gressmann) : « *Aus (diesen und) vielen andern gewaltigen Wundern also empfängt wer will den wahren Glauben und offenkundigen Beweis für* die göttliche Offenbarung unsers Erlösers ».

3. K. Holl, dans *Sitzungsberichte d. Akad. d. Wissensch.*, Berlin, 1917, p. 402 et s.

4. Dennison, dans *University of Michigan. Studies, Humanistic Series*, XII, 1918, p. 127 et s. Cf. parmi les *tituli* de Claudien qui évoquent des scènes de l'Enfance et des Miracles, un distique consacré à Cana : *permutat lymphas in vina liquentia Christus, quo primum facto* se probat esse Deum : Schlosser, *Schriftquellen*, p. 31 et s.

du type palestinien[1] et sur le revers, le miracle de Cana : l'épiphanie se trouve représentée par deux épisodes également caractéristiques, la première annonce par un envoyé de Dieu et la première manifestation de la gloire divine dans un Miracle. La légende qui accompagne la scène de Cana (avec l'« architriclinos » témoignant de la réalité du miracle, le bras levé comme à Saint-Apollinaire-le-Nouveau) est décisive à cet égard : + ΠΡωΤΑCΥΜΙωΝ + ou : πρῶτα σημεῖα. Car, s'il s'agit d'une paraphrase de Jean II, 11 : ταύτην ἐποίησεν ἀρχὴν τῶν σημείων), par lesquels le Christ fit apparaître sa gloire (ἐφανέρωσεν τὴν δόξαν αὐτοῦ), cette légende met bien l'accent sur le mot « premier » (qui remplace le « commencement » du texte) et surtout fait de ce bout de phrase détaché du contexte le titre même d'une scène rapprochée de l'Annonciation. L'absence de toute inscription auprès de cette dernière image ne signifie-t-elle pas que l'expression « premier des signes » est aussi valable pour l'Annonciation que pour Cana : manifestations premières, sur deux plans différents, de l'épiphanie ?

Au miracle de Cana, on en ajoute quelquefois un deuxième, la Multiplication des pains, comme par exemple sur le mur de la catacombe de Karmouz à Alexandrie[2], ou sur la bordure d'un beau voile copte du Musée de Berlin[3], ou encore sur le couvercle du reliquaire de Saint-Nazaire à Milan (pl. LXX, 3). Dans aucun de ces monuments, il ne s'agit d'un véritable cycle des Miracles, mais de deux scènes qui se font pendant. Sur le reliquaire, c'est même dans une composition unique que les deux miracles se trouvent réunis artificiellement, et l'iconographie de cette image composite prend l'allure solennelle d'une vision : un Christ jeune siège au milieu des apôtres qui témoignent simultanément en faveur du Christ lui-même et de l'objet de ses deux miracles, à savoir les amphores et les paniers déposés symétriquement aux pieds de Jésus. Or, le rapprochement et la fusion de ces deux miracles, ou leur représentation dans le cadre d'une image de majesté, ont dû se faire, grâce au thème commun de l'épiphanie. Il suffit de rappeler, une fois encore, la tradition liturgique selon laquelle le miracle de la Multiplication était joint aux

1. L'avers seul est reproduit par Peirce et Tyler, l. c., II, fig. 205 a.

2. Bayet, *Recherches pour servir à l'hist. de la peinture, etc.*, p. 18 et s. ; Strzygowski, *Hellenist. u. kopt. Kunst*, p. 84 et s. ; *Alex. Weltchronik*, p. 166. Reproductions : Cabrol, *Diction.*, s. v. Alexandrie et Garrucci, l. c., pl. 105.

3. Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. V et fig. 43.

Mages, au Baptême et au miracle de Cana, pour être commémoré conjointement par la fête de l'Épiphanie[1].

Le pas suivant dans l'extension du cycle des Miracles est fait sur des monuments où un groupe de prodiges fait pendant à un groupe semblable de scènes de l'Enfance. Je citerai l'exemple de l'hypogée 54 de la catacombe Saints-Pierre-et-Marcellin, où l'on trouve sur le plafond autour d'un Christ encadré de huit apôtres, l'Annonciation, deux scènes avec les Mages et le Baptême ; tandis que sur le mur d'entrée figurent l'Hémorroïsse, l'Aveugle-né, le Paralytique et la Samaritaine au puits[2]. Plus instructif encore est le rapprochement de deux cycles symétriques sur les couvertures des évangiles du type d'Etchmiadzin[3] où l'on trouve, sous une croix triomphale et autour de deux images du Christ solennellement acclamé (un Christ enfant sur les genoux de la Vierge acclamé par deux anges ; un Christ trônant acclamé de même par les princes des apôtres), deux séries symboliques de cinq scènes : sur l'une des planches de la reliure, c'est une suite de cinq scènes de l'Enfance, sur l'autre, quatre miracles et l'Entrée à Jérusalem ; cette dernière fait pendant à l'Adoration des Mages, les deux scènes étant consacrées à l'acclamation dans le Christ d'un roi « épiphane ». Quant aux Miracles proprement dits, ils correspondent par leur nombre et leur emplacement à autant de scènes de l'Enfance, et cette symétrie est particulièrement significative sur ces « diptyques » à cinq compartiments, imités d'images monarchiques triomphales[4]. Le triomphe du Christ qu'on y célèbre est celui qu'on fête dans les épiphanies, chaque épiphanie supposant une victoire c'est-à-dire une manifestation de la puis-

1. K. Holl, *Der Ursprung des Epiphanienfestes*, p. 137, qui cite un sermon espagnol joint à un ms. liturgique mozarabe (Cabrol et Leclercq, *Monument. eccl. litt.*, V, p. 526 et s. Cf. VI, p. 816. Saint Augustin, sermon 136 (Migne, *P. L.*, 39, 2013). — Sur les images de la catacombe d'Alexandrie surtout, mais aussi sur le reliquaire, on reconnaît une allusion au sacrement de la communion qui est, sur le plan mystique, une manière de rendre effective la présence de Dieu, c'est-à-dire une forme renouvelable de l'épiphanie de Dieu dans les fidèles. V. *infra*, le paragraphe sur la signification des décorations murales.

2. Wilpert, *Ein Zyklus christolog. Gemälde aus d. Katak. d. h. Petrus u. Marcellinus*, Fribourg en B., 1891. J. Reil, *Die altchristl. Bildzyklen d. Lebens Jesu*, Leipzig, 1910, p. 4 et s.

3. Exemples connus : Etchmiadzin, Murano, Bibl. Nat. de Paris (ivoire, dit de Saint-Lupicin). Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, pl. I. Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 165, 169.

4. Sur cette parenté avec les diptyques impériaux : Grabar, *L'empereur*, p. 211.

sance divine. Mais on ne comprendrait pas comment on a pu en arriver à célébrer le triomphe du Christ par des scènes de l'enfance, d'une part, et par des miracles, de l'autre (dans aucune des deux séries de scènes on ne trouve d'allusion directe à la victoire sur la mort), si l'on ne savait pas que le thème de l'épiphanie s'attachait traditionnellement à ces deux catégories d'événements, les uns montrant « les premiers signes » de la présence de Dieu sur terre, et l'autre « les premiers signes » de sa puissance pendant son ἐπιδημία.

Nous ne poursuivons pas l'étude du cycle des Miracles sur les nombreux monuments où il est reproduit (souvent à l'exclusion d'autres scènes) à partir du Ve siècle et qui, pour la plupart, dépendent les uns des autres tant par le choix et le groupement des scènes que par leur iconographie. Retenons seulement que ce cycle est courant depuis la fin du IVe siècle au plus tard, car saint Astérius d'Amasée l'a vu reproduit à cette époque sur les vêtements de riches chrétiens et il a déjà pu y relever : les Noces de Cana, le Paralytique, l'Aveugle-né, l'Hémorroïsse, la Femme adultère aux pieds du Christ et Lazare[1]. Dès cette époque, le cycle est autonome : c'est qu'on lui attribue une signification religieuse particulière, celle qui appartient aux images des théophanies.

Deux groupes de monuments archaïques permettent de préciser cette signification : les amulettes et les peintures et reliefs sépulcraux. Il se trouve, en effet, que des images isolées et des cycles entiers de Miracles apparaissent sur plusieurs amulettes antiques. J'avais nommé déjà le médaillon prophylactique provenant de Chypre, qui est orné d'une image de Cana. L'un des grands médaillons en or, trouvés à Adana et une amulette analogue, mais gnostique et d'origine syrienne[2], offrent des cycles détaillés des Miracles. Le dernier de ces exemples nous est particulièrement précieux, parce qu'il réunit sur le même côté du médaillon, en trois registres superposés, d'abord une vision-théophanie du Christ dans l'Ascension, puis les deux épisodes de l'Épiphanie-Adoration des Mages et des bergers et, enfin, le cycle des Miracles[3].

1. V. le texte dans Bayet, *Recherches*, p. 37, n. 2.

2. Pridik, dans *Jurnal Minist. Narodn. Prosv.* (russe), 336, 1901, p. 51 et s. Ainalov, *ibid.*, 336, 1901, p. 93 et s. ; 338, 1901, p. 133 et s. Recueillons aussi le précieux témoignage du patriarche Nicéphore qui affirme qu'on représentait sur des objets prophylactiques des scènes de la Passion, des Miracles et de la Résurrection : *Antirrheticus*, III, 36 (Migne, *P. G.*, 100, 433).

3. Je laisse de côté la scène de la zone inférieure où le Christ bénit un couple de jeunes mariés.

Celui-ci suit d'ailleurs une ordonnance particulière et suggestive : le Christ bénissant, une longue baguette de thaumaturge à la main, n'y apparaît qu'une seule fois, au milieu de la frise, ayant à sa droite et à sa gauche les figures juxtaposées des bénéficiaires de ces interventions miraculeuses. Ce groupement et la figure majestueuse du Christ au centre de la composition[1], ainsi que le voisinage des autres représentations des théophanies, présentent ce cycle des miracles comme un ensemble d'actes étroitement solidaires émanant du Christ. On ne saurait traduire mieux, en iconographie, l'idée du passage célèbre de Luc (VII, 18-23) selon lequel les miracles du Christ proclamaient sa divinité[2] : cette iconographie souligne ainsi le motif de la théophanie dans les miracles, et rien n'est plus normal, sur un objet prophylactique. Car si, ici et ailleurs sur les amulettes, le cycle des Miracles est venu s'ajouter à des images de l'Enfance ou à certaines scènes de la Passion ou les remplacer, tous ces sujets ne pouvaient y avoir qu'une seule fonction : évoquer les événements qui ont vu se manifester la puissance divine du Christ, pour la communiquer à l'objet prophylactique. Si les faiseurs d'amulettes se sont emparés des images des miracles du Christ, c'est qu'ils y voyaient des figurations de la divinité dans le Christ, c'est-à-dire des théophanies.

Nous trouvons, d'autre part, des scènes des Miracles du Christ et parfois des cycles entiers de ces représentations dans l'art funéraire, et c'est même par des images de ce genre, sur les murs des catacombes et les sarcophages que débute pour nous l'iconographie inspirée par les évangiles. On pourrait croire, à première vue, que dans l'imagerie sépulcrale, les figurations des Miracles s'inspirent d'idées

1. *Cf.* le même groupement, à savoir le Christ au milieu de deux miracles, sur le reliquaire de Saint-Nazaire à Milan (pl. LXX, 3). Sur cette image, le Christ trônant est acclamé par les apôtres en tant que thaumaturge divin et reconnu comme Dieu (*cf.* Jean 2, 11). On pourrait entrevoir la même idée sur l'amulette gnostique, où l'iconographe a adroitement fixé, de part et d'autre de Jésus, deux femmes agenouillées : ces personnages appartiennent aux scènes des Miracles, mais en même temps, elles représentent, comme les apôtres du reliquaire, les deux figures traditionnelles des fidèles en adoration devant Dieu ἐπιφανής, les témoins de la divinité révélée.

2. Je rappelle ce passage : (Jean-Baptiste ayant fait demander à Jésus) « Êtes-vous celui qui doit venir, ou devons-nous en attendre un autre ? » (le Christ se contenta de leur répondre) : « Allez rapporter à Jean ce que vous avez vu et entendu : les aveugles voient, les boiteux marchent, les lépreux sont purifiés, les sourds entendent, les morts ressuscitent, les pauvres sont évangélisés ».

religieuses différentes. Mais, en fait, loin de compromettre notre thèse sur le thème des théophanies-miracles, les fresques des catacombes et les reliefs des sarcophages la confirment tout au contraire. Car les chrétiens qui, négligeant tous les autres sujets que leur offraient les évangiles, en commencèrent la transposition en images par les scènes des Miracles auxquelles ils ne joignaient au début que l'Adoration des Mages, procédèrent exactement comme les faiseurs d'amulettes et pour les mêmes raisons. Leurs figurations, on s'en souvient[1], se présentaient comme un pendant aux prières juives et chrétiennes de leur temps qui énumèrent les paradigmes du salut accordé par Dieu aux fidèles en détresse, et avaient pour objet d'appeler la même faveur divine sur l'âme du défunt. Ces images, comme ces invocations des prières, choisissaient ainsi parmi les précédents de saluts ceux qui leur semblaient les plus efficaces, parce que la puissance divine s'y était manifestée d'une façon particulièrement éclatante. Car il s'agissait bien de la faire agir à nouveau, pour assurer la résurrection du défunt. Les images des Miracles, dans l'art funéraire, répondaient ainsi à une impulsion qui se laisse comparer au rôle des images semblables sur les objets prophylactiques.

Il est évident que l'ordre chronologique des Miracles évoqués n'avait aucune importance pour le but qu'on poursuivait. Aussi pendant longtemps, sur les sarcophages comme dans les catacombes, les distribua-t-on au petit bonheur. Leur présence non loin du corps du défunt semblait utile, cependant, et cela, tout comme dans le cas des objets prophylactiques, parce qu'en perpétuant les appels des prières ces images de la puissance divine les retenaient en quelque sorte auprès du tombeau. Or, aucune image ne pouvait mieux convenir à un rôle de ce genre que les figurations qui avaient pour sujet le *praesens Deus*. Et l'apparition de l'Adoration des Mages ou des bergers à côté des Miracles dans les fresques et les reliefs funéraires[2] confirme cette interprétation, puisque ces sujets ne se laissent rapprocher que si l'on reconnaît dans la scène des Mages une figuration de l'épiphanie et dans les Miracles des représentations des théophanies.

1. V. *supra*, p. 9.

2. P. ex. Wilpert, *Malereien d. Katak.*, pl. 147, 212, 239. *Sarcof. crist. antiqui*, I, pl. LXXXXII, 2 ; LXXXXVI ; CXXVI ; CXXVII, 2, etc. Cf. Annonce aux Bergers et Miracles, sur notre pl. LXX, 2.

Autre confirmation de cette manière de comprendre les images des Miracles dans l'art funéraire : les peintres des catacombes introduisent certains motifs stéréotypés, par exemple la colombe au rameau d'olivier, dans plusieurs scènes différentes (en dehors de l'Arche de Noé, on la voit dans la scène des Trois Adolescents de Nabuchodonosor, etc.) ; ils reproduisent des légendes identiques à côté d'images variées, ces légendes ne servant d'ailleurs pas à désigner le sujet représenté, mais à exprimer le souhait d'un repos éternel pour le défunt déposé dans l'hypogée[1]. Bref, toutes ces figurations semblent presque interchangeables et ne paraissent avoir d'autre fonction religieuse que d'appeler, toutes au même titre, la puissance divine du Seigneur sur l'âme du trépassé. Dans l'idée des auteurs de ces images, leur rôle ne devait pas être bien différent de celui des figurines de Lazare ressuscité qui furent trouvées dans certaines catacombes romaines et dans les nécropoles d'Égypte et qui parfois y avaient été déposées dans les cercueils mêmes des chrétiens[2].

S'il est vrai que toutes ces figurations de Miracles, peintes et sculptées, valaient moins par la scène historique qu'elles évoquaient que par le rappel de la force divine manifestée, on comprend la forme concise, hiérogrammatique qu'on leur donnait et aussi la présence de sujets du même ordre sur les murs du baptistère archaïque (vers 230) à Doura[3]. Puisque le baptistère — nous l'avons rappelé déjà à propos du plan des édifices cultuels — conduit à la mort du vieil Adam et à la naissance de l'homme nouveau, rempli de grâce et promis au salut, les cycles des théophanies convenaient aussi bien à cette salle cultuelle qu'aux chambres funéraires : une fois de plus, on leur demanda de rapprocher la puissance de Dieu de ceux en faveur desquels on voulait la faire jouer à nouveau : il n'y avait de changé que la qualité de l'aspirant au salut. Au lieu du défunt qui demandait la vie éternelle, c'était le néophyte qui voulait s'en assurer à l'avance par la grâce du baptême. L'auteur des fresques de Doura n'exprimait d'ailleurs, sur ce point, que des idées communément

1. V. *supra*, p. 10 et s.
2. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiteri de' Santi Martiri ed antichi cristiani di Roma*, I, Rome, 1722, p. 523 avec fig. MABILLON, *Iter italic.*, p. 137. R. FORRER, *Die frühchr. Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, Strasbourg, 1893, p. 16, 17.
3. *Excavations at Dura Europos. Report of the Fifth Season*, p. 62 et s.

reçues, puisque deux siècles plus tard, dans l'unique baptistère antique qui, à côté de celui de Doura, offre aujourd'hui encore des séries d'images tirées de l'évangile, à Saint-Soter de Naples[1], on retrouve des scènes de Miracles et, en partie, les mêmes exactement qui décorent le baptistère mésopotamien. Il y a deux scènes communes sur les quatre conservées : le Christ marchant sur les eaux, et la Samaritaine. On y a joint à Naples le miracle-épiphanie de Cana et la théophanie de la résurrection (Ange apparaissant sur le tombeau aux myrrhophores)[2].

Ainsi les théophanies des Miracles du Christ faisaient partie de la décoration monumentale des hypogées et des salles réservées au baptême, c'est même là que ces cycles font leur première apparition dans l'art monumental des sanctuaires chrétiens. Or, nous savons que l'art du *martyrium* a été apparenté à ceux des monuments funéraires et des baptistères : le *martyrium*, le mausolée et le baptistère n'employaient-ils pas les mêmes types architecturaux propres à l'art sépulcral antique[3], et l'imagerie des *martyria* ne devait-elle pas à l'iconographie funéraire maints thèmes essentiels de son cycle[4] ? Il y a ainsi une raison de plus de croire que le thème des Miracles a passé, lui aussi et de bonne heure, dans le répertoire des décorateurs des *martyria*, et notamment de ceux des Lieux Saints qui commémoraient des théophanies du Christ.

Malheureusement, aucun *martyrium* antique ne conserve plus sa décoration complète, pour nous en apporter la preuve. Quant à l'église de la Multiplication-des-Pains à l'Heptapégon, sa mosaïque de pains et de poissons, si elle fait allusion à un miracle du Christ, ne fait point partie d'un cycle[5] ; représentée par terre, auprès de la relique locale, elle évoque simplement l'événement commémoré au sanctuaire de l'Heptapégon. Elle ne saurait donc entrer en ligne de compte dans une étude des images théophaniques des Miracles.

Faute de mieux, c'est dans les peintures monumentales

1. VAN BERCHEM et CLOUZOT, *l. c.*, p. 106 et s.
2. A Doura, comme à Naples, on ne possède plus qu'une partie du cycle des images. On ne saurait, par conséquent, que signaler les points de concordance sans prétendre que les cycles dans leur ensemble se développaient parallèlement.
3. Cf. t. I, chap. I et II.
4. Cf. *supra*, premier chapitre.
5. Cf. *supra*, p. 160.

des églises du VIe au VIIIe siècle, les mêmes qui nous ont servi pour l'étude des images de l'Enfance que nous irons chercher les reflets des premiers cycles de ce genre, tels qu'ils pouvaient exister dans les *martyria*. A Saint-Serge de Gaza, Choricius nota, dans la série des Miracles, les Noces de Cana, la Belle-Mère de saint Pierre, le Paralytique, le Serviteur du centurion, le Fils de la veuve, la Femme adultère, le Christ marchant sur les eaux, un Démoniaque, l'Hémorroïsse et Lazare[1]. On voit que le cycle y était développé. N'empêche qu'il formait un ensemble distinct des cycles de l'Enfance et de la Passion dont l'un le précédait et l'autre le suivait. Le principe des iconographes observé sur les objets mobiles anciens d'origine palestinienne était donc fidèlement observé à Gaza. Et il en a été de même dans les églises que les patriarches d'Orient, écrivant à l'empereur Théophile en 836, croyaient décorées à l'époque constantinienne, puisqu'en en évoquant les peintures ils citaient globalement « les Miracles » après un groupe d'images consacrées à l'Enfance et avant les scènes de la Passion[2].

C'est au temps de Théodoric que remontent les scènes évangéliques de Saint-Apollinaire de Ravenne qui occupent le haut des murs latéraux de la basilique[3]. A cette époque, l'église avait été dédiée au Christ, et on ne saurait, par conséquent, établir un lien quelconque entre le choix de ces images et la dédicace ultérieure du sanctuaire à un martyr. Le témoignage de ces mosaïques nous est néanmoins assez précieux, car, au VIe siècle, nous le savons, l'église de culte normal faisait souvent usage des formes artistiques créées naguère pour les *martyria*[4]. Or, à Saint-Apollinaire, nous retrouvons l'application intégrale du principe de la séparation, en deux cycles indépendants, des sujets tirés des Miracles du Christ et de ceux de sa Passion (c'est même, pour l'époque antique, le seul exemple conservé de peinture monumentale où chacun de ces cycles occupe un mur spécial : mur Nord pour les Miracles[5], mur Sud pour la Passion). Mais en outre

1. Texte : *Laudat. Marc.*, I, 57 et s., éd. Foerster, p. 17 et s.
2. Épître à l'emp. Théophile, ch. 3 : Migne, *P. G.*, 3, 339.
3. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 125 et s.
4. V. t. I, p. 356 et s.
5. Je rappelle les sujets des treize images du cycle : Cana, Multiplication des Pains, Pêche miraculeuse, Deux Aveugles, Hémorroïsse, Samaritaine, Lazare, Pharisien et Publicain, Offrande de la veuve, Annonce du Jugement Dernier, Paralytique, Démoniaque, Paralytique de Béthesda. On remarquera que dans cette série trois scènes n'appartiennent pas au cycle habituel des Miracles.

l'iconographie de plusieurs scènes au moins, dans les deux séries, reflète des types iconographiques orientaux, et probablement palestiniens : le Paralytique, les Noces de Cana, la Cène, les Saintes Femmes au Tombeau, etc. Les mosaïques de Saint-Apollinaire et leur cycle des Miracles, auquel on réserva un mur entier de la nef, conservent donc peut-être un souvenir des décorations palestiniennes. Ceci n'exclut pas l'hypothèse formulée naguère par A. Baumstark et selon laquelle le choix des sujets évangéliques y correspondrait aux péricopes dont se servait l'Église de Ravenne pour les lectures liturgiques, entre le début du Carême et le jour de Pâques[1], car la composition du cycle comprend des particularités certaines pour lesquelles les monuments orientaux connus n'offrent point d'analogies. Le prototype palestinien supposé a dû être remanié, et il est possible que ce soit à Ravenne[2].

Enfin, pour le cycle des Miracles, comme pour les deux autres, les dessins Grimaldi, d'après les peintures de l'oratoire de Jean VII au Vatican[3], offrent des indications intéressantes. On se souvient[4] que la dédicace à la Crèche, l'origine grecque du fondateur, l'iconographie et la composition du cycle de l'Enfance, plaident en faveur d'une influence palestinienne sur ces mosaïques du début du VIIIe siècle, tandis que la réunion de toutes les images évangéliques en frises superposées sur un seul mur et autour d'un panneau central réservé à l'image de la Vierge orante rappelle, d'une part, les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et, de l'autre, l'ordonnance décorative du chevet dans les *martyria* des saints[5]. Or, ces archaïsmes ne font que souligner l'intérêt de cette œuvre pour la recherche que nous poursuivons, parce qu'ils augmentent

1. *Rassegna Gregoriana*, IX, 1910. Cf. *Felix Ravenna*, 9, 1913, p. 388.
2. Dans la liste des sujets cités par les patriarches orientaux dans leur lettre de 836 : Migne, *P. G.*, 3, 349, les « Miracles » sont rapprochés des « Paraboles ». L'image du Pharisien et Publicain qui, à Saint-Apollinaire, est introduite dans le cycle des Miracles, offre le seul pendant monumental à ce groupement. Le mosaïste de Ravenne suivait-il sur ce point aussi un modèle palestinien ? D. V. Aïnalov faisait remonter le prototype de cette image à un modèle créé à Jérusalem, pour l'église du Sion : *Ellinističeskija Osnovy vizant. iskusstva*, p. 174. Epiphane : Migne, *P. G.*, 120, 261. Cf. Baumstark, *Oriens Christianus*, IV, 1904, p. 148, n. 4.
3. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 209 et s. Les considérations des auteurs sur la date de ces mosaïques sont sans valeur. Personne n'hésite plus à les faire remonter au début du VIIIe siècle.
4. V. *supra*, p. 103, 170.
5. A cause de l'orante qui constitue l'image axiale de l'ensemble.

les chances d'une inspiration par les peintures murales des sanctuaires aux Lieux Saints. Les images des Miracles y constituent un cycle qui comprend, sur un premier panneau, la guérison de l'Aveugle et de l'Hémorroïsse avec une seule figure du Christ fixée entre les deux malades (formule que nous avons observée sur une amulette gnostique orientale et sur le reliquaire de Saint-Nazaire à Milan)[1] ; puis, l'épisode avec Zachée (cf. également les amulettes et les sarcophages[2] d'inspiration palestinienne) ; enfin, une Résurrection de Lazare. Celle-ci termine le cycle des Miracles, assez bref, comme on voit, par rapport au cycle de l'Enfance, et ce développement inégal des deux thèmes des théophanies fait penser à la caractéristique des décorations typiques dans les églises d'Orient, dans la lettre à Théophile. On se rappelle qu'elle nomme un à un tous les sujets, assez nombreux, de la série de l'Enfance, et se contente de définitions sommaires (« Miracles et Paraboles », « Passion ») pour les deux autres cycles. Le parallélisme de ce texte et des mosaïques de Jean VII va jusqu'au bout, car le dessin Grimaldi ne montre pas plus de scènes de la Passion (trois, ou quatre si l'on ajoute une Descente aux Limbes qui termine l'ensemble des mosaïques) que d'images des Miracles. Cette parenté nous est précieuse parce qu'elle confirme les origines orientales des mosaïques de l'oratoire romain, ou du moins du choix des sujets évangéliques qu'elles traitent : c'est peut-être à travers cette œuvre du début du VIIIe siècle que nous entrevoyons le mieux ce qu'a pu être un cycle évangélique dans un *martyrium* de Terre Sainte ou dans une décoration d'église palestinienne, fidèle à l'imagerie des Lieux Saints.

Les interventions immédiates de Dieu, après avoir été fréquentes pendant l'enfance et jusqu'au baptême du Christ, disparaissent ensuite des récits évangéliques et — exception faite de la Transfiguration — ne reviennent qu'avec le début de la *Passion*[3]. Dieu fait entendre sa voix lors de l'Entrée solennelle à Jérusalem (*Io.* XII, 27-33), pour annoncer que la Passion imminente sera une manifestation de sa gloire. Puis, c'est un ange de Dieu qui apparaît au Christ en prière

1. V. *supra*, p. 245, 248 n. 1.
2. Marcel SIMON, *Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Bèthesda*, dans *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, LV, 1938, p. 201 et s.
3. Cf. PFISTER, dans Pauly-Wissowa, IV. *Suppl. Band*, col. 321.

à Gethsémani et le fortifie en vue des souffrances à venir (*Luc* XXII, 43). On se rappelle qu'à des moments analogues d'autres anges ou le Christ apparaîtront d'une façon semblable aux martyrs[1], pour leur donner la force de supporter les tourments en les remplissant de la *dynamis* divine. La vision de l'ange au Christ pour le fortifier (ἐνισχύων αὐτόν) a dû avoir un sens analogue : à l'approche de la passion, la puissance divine dans Jésus n'a donc fait que croître. Sur la croix, à deux reprises (*Mt.* XXVII, 46-47 et *Lc.*, XXIII, 46), le Christ adresse la parole à Dieu qu'il devait apercevoir au même moment par « les yeux de l'esprit », comme cela arrivera à plus d'un martyr dans des circonstances analogues, c'est-à-dire quelques instants avant leur mort. La résurrection du Christ, qui n'est décrite par aucun évangéliste, est annoncée dans les quatre récits par une vision surnaturelle : un ange ou deux hommes resplendissant de lumière (selon la formule consacrée de toutes les théophanies-apparitions) apprennent la grande nouvelle aux femmes myrrhophores. Enfin, les visions surnaturelles se succèdent à partir de ce moment à un rythme accéléré, à propos de chaque apparition du Christ ressuscité aux hommes : ce sont autant de théophanies-visions. Et la suite des épisodes où, depuis le début de la Passion, Dieu intervient directement dans le cours des choses, se termine par la vision du Christ en gloire, dans les cieux, que deux hommes en vêtements blancs (toujours comme dans les théophanies) expliquent aux apôtres éblouis comme une image de la *parousie* finale du Seigneur. Confondue avec l'ascension ou indépendante, la descente du Saint Esprit, le jour de la Pentecôte, offre enfin une dernière et puissante manifestation de cette force divine qui agit directement lors de tous ces événements prodigieux.

En entreprenant l'illustration par l'image des épisodes de la Passion et de la fin de la vie terrestre du Christ jusqu'à la Pentecôte, les iconographes chrétiens restaient donc toujours dans le cadre des thèmes de théophanie. Mais, tandis que les épiphanies de l'Enfance et des Miracles qu'ils interprétaient dès une époque très ancienne étaient familières à bien des religions de ce temps, il n'en était pas de même pour le groupe des théophanies de la Passion-Résurrection. Les cycles de l'Enfance et des Miracles de Jésus avaient donc pu s'appuyer sur des souvenirs de l'iconographie païenne des théophanies,

1. Cf. p. 74, 76.

tandis que les images de la Passion n'évoquaient point d'antécédents semblables, et c'est ce qui explique, selon moi, le retard apporté à la création d'une iconographie de la Passion. Pour composer ses premières images les exemples des épiphanies antiques ne suffisaient plus. Il a fallu une impulsion particulière, et cette impulsion, nous le verrons, est venue du culte des saints et des reliques palestiniennes.

Rappelons-nous, à ce propos, que l'imagerie chrétienne funéraire antérieure à la Paix de l'Église n'avait jamais représentée les scènes de la Passion. Les peintures des catacombes n'en offrent aucun exemple, et sur les reliefs des sarcophages elles n'apparaissent pas avant le IVe siècle. Et pourtant, aucun sujet ne semblerait mieux désigné pour être traité par l'art sépulcral que la victoire du Christ sur la mort. Pourquoi avoir omis cette preuve sublime de la résurrection qui attendait le fidèle défunt, dans la série de paradigmes de « saluts » moins éclatants qu'on alignait sur les murs des catacombes et des sarcophages ?

On sait le parti que l'art chrétien tira plus tard du rapprochement du tombeau et de la croix-symbole du salut et du thème de la résurrection. Mais les cycles funéraires chrétiens archaïques les ignorèrent complètement et, dans les prières les plus anciennes, on ne voit pas davantage accorder la place centrale qu'elles sembleraient mériter à la mort et la résurrection du Christ : fidèles aux formules établies des invocations juives, elles multiplient, comme les images des catacombes, les exemples de saluts mineurs et lointains au lieu de les remplacer tous par l'œuvre du Salut par excellence[1]. Et cette analogie des prières paléochrétiennes, mieux qu'aucun autre argument, nous invite à écarter l'hypothèse courante, selon laquelle les chrétiens répugnèrent longtemps à figurer les souffrances du Christ et sa mort sur la croix, parce que ces images risquaient de le diminuer. On aurait pu affirmer, à la rigueur, que ces chrétiens, qui allaient pourtant

1. Sur ces prières, v. *supra*, p. 9. La priorité du cycle de l'Enfance et en même temps le lien qui l'unit à la Passion (à travers le thème commun de la théophanie) sont illustrés par la célèbre croix émaillée du Sancta Sanctorum du Latran (p. ex. DIEHL, *Manuel*², fig. 158). En effet, toutes les images qui recouvrent le corps de cette croix du VIe (?) siècle sont empruntées à l'histoire de l'Enfance (Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Présentation au Temple, Baptême), tandis que la Passion — qui semblerait plus normale pour décorer une staurothèque — n'est représentée par aucun sujet.

jusqu'au supplice pour témoigner de la mort et de la résurrection du Christ, reculèrent devant l'effet trop émouvant qu'aurait pu avoir une figuration plastique de ces mêmes événements. Mais les prières ne présentaient aucun danger de cette sorte. Et puis, il suffit de se rappeler les premières images de la Passion, y compris le crucifiement, lorsqu'elles apparaissent enfin, c'est-à-dire au IVe et au Ve siècle : jamais ces figurations, où le Christ a l'allure d'un triomphateur, n'auraient pu offenser le regard des chrétiens ni attirer défavorablement celui des ennemis païens. Or, ces images triomphales de la Passion datent de la Paix de l'Église et même de l'époque du culte le plus intense de la croix du Golgotha : ce n'est donc pas par crainte de l'ennemi païen ou du rappel trop brutal des souffrances corporelles que le Christ y apparaît toujours en triomphateur, mais parce que tel a été le vrai thème de l'iconographie antique de la Passion[1]. Et, si l'art chrétien l'avait longtemps ignorée, c'est qu'il s'en tint à des modèles d'images de types établis qu'il continua à répéter, tout comme les prières archaïques maintenaient leurs vieilles formules juives.

L'impulsion à la création d'une iconographie de la Passion vint de Palestine. Ce fut une conséquence de l'invention de la Vraie Croix et du culte nouveau, ou renouvelé par Constantin, des Lieux Saints du Golgotha et de Gethsémani, puis d'autres endroits rattachés au souvenir de la Passion et de la fin de la vie de Jésus. Aussi, la naissance de ce troisième cycle d'images évangéliques se trouve-t-elle liée au culte des reliques plus étroitement encore que les deux autres : tandis que la vénération des Lieux Saints de l'Enfance et des Miracles a contribué au succès de ces thèmes et a appelé à la vie certains types iconographiques qui rayonnèrent à travers la chrétienté, aucune image de la Passion n'est antérieure aux débuts du culte des lieux sanctifiés par les souffrances, la mort, la résurrection et les apparitions du Christ après sa résurrection.

L'influence de ce culte sur l'imagerie s'est manifestée de plusieurs manières différentes. Nous l'observerons sur deux exemples, à Rome d'abord où les monuments conservés nous permettent de la constater dès l'époque constantinienne, puis en Palestine, où elle a dû porter ses fruits dès le IVe siècle

1. CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Catéch.*, IV, 14, XIII, 3 et 22 : MIGNE, *P. G.*, 33, 472, 773, 779.

également. C'est le culte nouveau ranimé par Constantin à Jérusalem qui mit les artistes romains sur la voie des sujets tirés de la Passion. En Terre Sainte, une iconographie nouvelle fixa les traits d'images historiques commémoratives créées sur les lieux, comme elle l'avait fait pour les scènes de l'Enfance et des Miracles ; elle représenta, en outre, la relique sublime de la croix, « inventée » et conservée à Jérusalem.

Les premières représentations romaines de la Passion apparaissent sur des sarcophages de la première moitié du IVe siècle, et, vers 350, elles s'y groupent d'une certaine façon constante, pour former un petit cycle bien caractérisé[1]. On appelle sarcophages « de la Passion » les monuments décorés de ces reliefs qui, pour la plupart, réunissent autour d'une croix triomphale (sinon autour de la composition romaine du Christ remettant la loi à saint Pierre en présence de saint Paul), le Jugement de Pilate, à droite, et le Lavement des pieds et l'Arrestation de saint Pierre, à gauche. D'un sarcophage à l'autre, certains éléments de ce cycle varient : parfois, on voit saint Pierre s'avancer vers le supplice, précédé d'un porteur de la croix du martyre ; ailleurs, une scène de l'exécution de saint Paul fait pendant au martyre de saint Pierre, etc. Un sarcophage célèbre, le Latran 171[2], remplace le Lavement des pieds par le Chemin du Calvaire du Christ, et la scène avec saint Pierre par un Couronnement d'épines. Sur cet exemple, la façade entière est consacrée à la Passion, à l'exclusion de tout épisode tiré de l'histoire des princes des apôtres. Mais non seulement ce sarcophage est isolé, mais encore il est plus tardif que les autres sarcophages du groupe « de la Passion ». Il marque un point d'aboutissement, d'ailleurs sans lendemain. La série débute par les exemples[3] où le Jugement de Pilate (qui occupe toute la moitié droite de la façade) fait pendant au Lavement des pieds et à l'Arrestation de saint Pierre, groupés autour de la croix triomphale. Ce cycle initial réunit donc la Passion du Christ et le martyre de l'apôtre en s'efforçant même de les présenter comme des événements symétriques : si la partie droite est entièrement réservée au Christ, la partie gauche réunit deux scènes avec saint Pierre : Lavement des pieds où l'apôtre, sur son siège élevé, domine la composition ; Arrestation, où il s'avance entre deux bourreaux. La volonté d'une symétrie des événements représentés est soulignée extérieurement : la figure de saint Pierre assis à l'extrémité gauche correspond à celle de Pilate, qui siège à l'extrémité opposée, à droite. Et parfois on y fait précéder saint Pierre par un porteur de croix, pour rapprocher cette scène du martyre de l'apôtre de celle du Chemin du Calvaire[1]. Le parallélisme du martyre et de la Passion ne disparaît point lorsqu'on remplace saint Pierre par saint Paul[2], ou lorsqu'on les réunit tous les deux sur la même frise et à côté du Jugement de Pilate[3]. D'autant plus que la croix triomphale préside toujours à l'ensemble des reliefs.

1. Sur ces sarcophages et leur datation, ainsi que sur l'évolution (une théorie qui nous paraît erronée) du cycle de la Passion, qui décore leurs façades : Hans Freiherr von Campenhausen, *Die Passionssarkophage*, Marbourg, 1929, *passim*. V. dernièrement sur la chronologie des sarcophages historiés chrétiens du IVe s. : Gerke, dans *Röm. Quart.*, 42, 1934, p. 1 et s. ; *Jahrb. deut. arch. Inst.*, 1936.

2. Garrucci, *l. c.*, pl. 350, 1. Campenhausen, *l. c.*, fig. 18. Wilpert, *Sarcofagi*, pl. CXXXXVI, 3.

3. Un sarcophage au Latran (Garrucci, pl. 335, 3, Campenhausen, fig. 5), un autre, à Nîmes (Le Blant, *Sarc. chrét. de la Gaule*, pl. XXVIII, 2. Campenhausen, fig. 6). Cf. Garrucci, 335, 2 et 4 : même symétrie, mais on ne reproduit, pour faire pendant, que les scènes (abrégées) de Pilate et du Lavement des pieds.

S'il n'y avait sur ces sarcophages que cette croix et les martyres des deux apôtres, nous y aurions reconnu un type de l'iconographie des martyrs que nous avons analysé plus haut, ou, plus exactement, une version plus dramatique — et plus ancienne — de ce groupe, qui, plus tard[4], réunira souvent des martyrs alignés autour d'une croix triomphale. Les sarcophages « de la Passion » appartiennent par le thème général à cette série de figurations et en offrent même les exemples les plus anciens. Comme ailleurs, le rapprochement de la croix triomphale et des martyrs ne peut signifier ici que la communion de ceux-ci avec le Christ par la mort glorieuse

1. Garrucci, *l. c.*, pl. 335, 3 ; 352, 2. Le Blant, *l. c.*, pl. XXVIII, 2. *Riv. arch. crist.*, V, p. 33. Wilpert, *Sarcofagi*, Texte p. 168-169 avec renvoi aux planches. Campenhausen, *l. c.*, fig. 5, 6, 13, 14. — Toutefois à ma connaissance les Portements de la croix du Christ et de saint Pierre n'apparaissent jamais sur les mêmes sarcophages. En parlant de cette symétrie des scènes du martyre des apôtres et de celles de la Passion du Christ, Wilpert (*Sarcofagi*, texte, p. 164 et s.) voit dans les apôtres des témoins de la Mort-Résurrection du Christ. A notre avis, en ce qui concerne ces sarcophages, ce sont les scènes de la Passion qui ont été appelées à mettre en valeur les images du martyre des apôtres.

2. Garrucci, *l. c.*, pl. 331, 2 ; 346, 1. Campenhausen, *l. c.*, fig. 9, 10.

3. Garrucci, *l. c.*, pl. 352, 2 ; 353, 4. Le Blant, *l. c.*, p. 113. *Riv. arch. crist.*, V, p. 33. Campenhausen, *l. c.*, fig. 11, 13-15.

4. Cf. *supra*, p. 68 et s.

— promesse du salut éternel. Mais cette idée s'y trouve précisée et développée. Elle l'est, d'une part, par l'iconographie de la croix, qui s'apparente davantage à un trophée et qu'encadrent des soldats sommeillants, — allusion aux gardiens du tombeau du Christ et, par conséquent, à la résurrection. D'autre part et surtout, les portraits des martyrs se trouvent remplacés par les scènes mêmes de leur supplice, et celui-là, à son tour, est mis en parallèle avec l'histoire de la Passion du Christ. En partant du type iconographique abrégé de la croix triomphale encadrée de martyrs[1], on reconstitue ainsi facilement la pensée religieuse qui détermina le cycle des sarcophages « de la Passion ». Or, rien n'est plus suggestif, car il est impossible de n'en pas déduire que ce cycle a pour point de départ, non pas la volonté de figurer la Passion du Christ, mais bien celle de représenter le martyre de saint Pierre ou des deux princes des apôtres[2]. Quant aux scènes de la Passion et à la croix, elles leur sont adjointes pour mettre en valeur la signification religieuse de la mort violente des apôtres, imitant et renouvelant la Passion du Christ. L'idée d'une pareille ordonnance n'a pu surgir qu'à Rome, où, précisément, le culte des princes des apôtres-martyrs dans l'Urbs prenait un essor nouveau à la suite des fondations constantiniennes sur leurs tombeaux. Les sarcophages de la Passion offrent un pendant iconographique aux basiliques élevées sur les corps saints des deux apôtres et, comme celles-ci, elles proclament l'influence du culte de leurs tombeaux sur les arts chrétiens de ce temps.

L'inspiration de ces cycles de sarcophages est romaine. Romaine aussi est leur iconographie : la croix triomphale qui en occupe le milieu dérive du trophée romain ; le Jugement de Pilate prend pour modèle une scène de tribunal d'un type fréquent dans l'art romain ; le Couronnement d'épines rappelle une image d'investiture ; les autres scènes — pour la plupart des processions — manquent de précision historique ; quant au Lavement des pieds, cette scène a été

1. V. *supra*, p. 68 et s.

2. Nous ne pouvons ici entrer dans le détail de la démonstration qui prouve la priorité du cycle de saint Pierre sur celui de la Passion du Christ, sur les sarcophages. Nous la publierons ailleurs. Bornons-nous à signaler qu'il existe des sarcophages plus ou moins archaïques (p. ex. Latran 119 = WILPERT, *l. c.*, I, pl. IX, 3) où, rapprochés de scènes qui n'ont aucun rapport avec la Passion, on voit apparaître quelques-uns des épisodes de l'histoire de saint Pierre qu'on verra plus tard sur les sarcophages de la Passion.

créée pour servir de pendant au Jugement de Pilate et en reprend le schéma iconographique. Bref, l'art de ces reliefs, créés à Rome, repose entièrement sur les traditions locales. Seulement, les artistes romains n'en auraient pas eu l'idée si Jérusalem n'avait pas rendu à la vénération des chrétiens le tombeau et la croix du Christ et si le culte de ces reliques des Lieux Saints ne s'était pas répandu jusqu'à Rome. Avant l'invention de la croix, ils n'auraient pas davantage fixé au centre de leurs cycles de la Passion et du martyre un signe qui, pour eux, remplaçait la croix du Golgotha victorieuse de la mort.

En Palestine même, les découvertes de sainte Hélène et le culte des Lieux Saints, après l'intervention constantinienne, eurent une influence plus directe et d'autant plus générale sur l'iconographie de la Passion. De même qu'à Rome, on ne trouve pas en Orient les représentations de la Passion du Christ avant la Paix de l'Église, et l'iconographie de ce groupe de sujets, telle qu'elle devait se fixer plus tard, garde des reflets certains du culte des Lieux Saints de Palestine. Mais, avant d'aborder ces images, rappelons une figuration isolée de la Résurrection, qui, elle, est antérieure au culte des reliques palestiniennes. L'originalité même de cette image prouve que de pareilles représentations archaïques, même si elles étaient plus nombreuses que ne le laissent supposer les monuments conservés, furent oubliées plus tard et remplacées par l'iconographie palestinienne des Lieux Saints. Et c'est là une indication intéressante, quoique indirecte, sur l'importance de ce culte et de son ascendant sur l'iconographie ultérieure.

Cette image isolée et archaïque de la Résurrection, datée de 230 environ, a été découverte récemment sur l'un des murs du baptistère de Doura[1]. Sur un fond pourpre, qui pourrait faire allusion à l'aurore, se détache un immense sarcophage fermé, vu de l'un de ses petits côtés. De droite, une procession de femmes voilées s'approche du sarcophage, portant des torches allumées et de petits vases. On compte trois femmes entre le sarcophage et une porte légère qui conduit dans le *temenos* sépulcral, à l'intérieur duquel se joue la scène. Au delà de cette porte, on a pu distinguer les traces de deux autres femmes semblables, qui suivaient les deux

1. *Excavations at Dura Europos, Report of the Fifth Season*, pl. XLII, XLVIII, p. 70 et s.

premières. Enfin, détail important, de part et d'autre du couvercle du sarcophage brillent deux étoiles énormes à onze pointes.

Cette image originale et dépourvue de toute légende se laisse évidemment rapprocher d'une fresque moins ancienne, mais archaïsante, de la coupole de l'un des hypogées de Bagawat en Égypte[1]. Plusieurs femmes voilées s'y avancent processionnellement, une torche à la main, comme à Doura, vers un temple à fronton et colonne qui a remplacé ici le sarcophage. Une légende, qui nomme ΠΑΡΘΕΝΟΙ les personnages de ce groupe, permet de reconnaître dans la scène une procession liturgique de vierges chrétiennes. Par analogie, la fresque de Doura pourrait figurer des néophytes, le jour de leur baptême collectif, et dans ce cas le sarcophage à étoiles ferait allusion à la symbolique de la mort-résurrection et à celle des « lumières », l'une et l'autre impliquées dans le baptême. La forme d'un sarcophage donnée à la cuve baptismale du baptistère de Doura, ainsi que l'usage de fixer à Pâques le baptême collectif des néophytes, justifieraient cette interprétation. Celle-ci ne se trouverait pas compromise par une allusion possible aux femmes-myrrhophores (ni à celle des vierges sages), car l'usage du baptême au jour de Pâques facilitait le rapprochement des néophytes et des saintes Maries de la résurrection : c'est à la cuve en forme de tombeau, pour les unes, et au tombeau vide du Crhist, pour les autres, que s'était révélé le mystère de la mort-résurrection[2].

On est sûrement sur le bon chemin en admettant une pareille explication de cette image et en supposant notamment que la fresque de Doura pouvait à la fois figurer un épisode évangélique et une scène cultuelle. Mais le problème ne nous intéresse ici que dans la mesure où la peinture du baptême peut faire allusion à la scène historique des Saintes Femmes au tombeau. Or, cette possibilité me semble assurée et, dans ce cas, nous nous trouverions en face d'une représentation extrêmement précoce de la Résurrection.

Un détail iconographique en augmente la valeur. Précisons

1. De Bock, *Matériaux pour... l'arch. de l'Égypte chrét.*, pl. IX. Une partie de cette image apparaît sur notre pl. XXXV, 2.

2. W. Seston (*L'église et le baptistère de Doura-Europos*, dans *Annales de l'Éc. des Hautes Ét. de Gand*, I, 1937, p. 168 et s.) croit cette peinture inspirée par la procession des vierges qui, à la vigile de Pâques, se rendaient auprès du Saint-Sépulcre.

tout d'abord que la présence de trois femmes auprès du tombeau, et de plusieurs autres (deux ?) marchant à leur suite, signifierait que le peintre se laissa guider par le récit de Luc, qui, seul parmi les évangélistes, nomme trois (et non deux) myrrhophores et fait allusion à leurs compagnes (*Luc* XXIV, 10). Les luminaires et les petits vases mis entre les mains des trois femmes conviennent parfaitement aux porteuses d'aromates arrivées au tombeau « de grand matin ». Il ne manquerait à une illustration parfaite du récit de Luc qu'un élément, mais essentiel : les « deux hommes vêtus de robes resplendissantes », qui, apparus devant les femmes, leur firent incliner le visage vers la terre, dans l'épouvante. Nous avons vu plus haut que cette vision-théophanie était l'élément essentiel du récit évangélique de la résurrection. Aussi aucun illustrateur de ce texte ne pouvait l'omettre, et depuis le IVe siècle un ange (ou deux) figurent invariablement l'être céleste apparu aux myrrhophores. Dans une peinture de cette époque plus tardive (depuis le IVe siècle), l'absence de cette figure exclurait à l'avance toute interprétation de l'image qui voudrait y reconnaître les Saintes Femmes au tombeau. Mais une peinture de 230 pouvait encore ignorer la convention iconographique qui, depuis le IVe siècle, admettait pour l'envoyé céleste des visions chrétiennes l'apparence d'une *nikè*. Le fresquiste de Doura serait donc justifié d'avoir omis les personnages angéliques dans une scène où, plus tard, ils deviendront obligatoires, et en empruntant à l'art de son temps une autre formule iconographique pour représenter la théophanie. C'est ainsi que l'auteur des fresques contemporaines de la synagogue, à Doura même, se servait de la formule sémitique de la Main Divine chaque fois qu'il avait à montrer l'intervention immédiate de Dieu dans le développement d'une vision d'Ézéchiel : la Main y transporte le prophète, c'est elle encore qui exprime les ordres donnés oralement par Dieu.

Or, en supposant que le peintre du baptistère, lui aussi, fit un emprunt à l'iconographie antique de la théophanie, on serait en droit de reconnaître une figuration des deux êtres resplendissants apparus aux Maries dans les deux étoiles immenses qui brillent au-dessus du sarcophage. Le nombre de ces astres se trouve justifié par le texte de Luc et correspond au groupe des femmes sur la fresque, qui ne s'explique lui aussi que par le texte de ce même évangéliste. D'autre part, l'imagerie antique pouvait lui suggérer le motif

de l'étoile que l'iconographie païenne des épiphanies employait pour désigner l'apparition de la divinité aux hommes. C'était notamment la formule courante pour l'épiphanie des Dioscures[1] et, à la basse époque, elle fut reprise pour les représentations de l'empereur en *Deus praesens*[2]. Le rapprochement était d'ailleurs rendu plus facile pour un chrétien, qui se rappelait l'étoile miraculeuse des rois Mages : autre vision surnaturelle ordonnée par Dieu et qui, précisément dans les images archaïques, prend quelquefois l'aspect d'un astre de proportions intentionnellement exagérées[3]. Les anges y sont associés à l'étoile, qu'ils portent[4] ou qu'ils montrent[5] aux mages, et dans ce dernier cas ils deviennent eux-mêmes leurs guides. Ils conservent ce rôle lorsque, ayant devancé les rois, ils se tiennent déjà entre Jésus et les Mages et les introduisent auprès du jeune roi[6]. Parallèlement, toujours à Sainte-Marie-Majeure, l'étoile s'immobilise au-dessus de son trône, comme l'astre des théophanies surmonte l'effigie officielle du souverain dans l'iconographie monarchique. Bref, si dans les Adorations des Mages les imagiers ont hésité entre l'étoile et l'ange pour représenter une théophanie, ces deux expressions plastiques de la même idée ont pu aussi bien se retrouver dans la scène de la théophanie aux myrrhophores. Ce n'est évidemment qu'une hypothèse, mais, si elle pouvait être retenue, la fresque de Doura nous offrirait non seulement une image précoce de la Résurrection, mais aussi la preuve que, dès 230, les iconographes chrétiens, attentifs au texte évangélique, y avaient reconnu une théophanie, qu'ils traduisirent au moyen d'une formule appropriée de l'art antique.

Toutes les autres figurations des épisodes de la Passion et

1. V. *supra*, p. 149.

2. Depuis Auguste qui, selon Servius, aurait fixé une étoile au-dessus de toutes les statues de César : Gsell, dans *Rev. Arch.*, 1899, I, p. 42. Gagé, dans *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, 49, 1932, p. 70-71. L'étoile figure sur de nombreuses images monétaires : Bernhart, *Hdb. zur Münzkunde d. röm. Kaiser.*, p. 83, pl. 55, 7 (*aeternitas*). Mattingly-Sydenham, *The roman imp. coinage*, IV, 1, 1936, pl. 1, 7, 8 (empereur-sauveur envoyé par la *providentia deorum*). Cf. Alföldi, dans *Röm. Mitt.*, 50, 1935, fig. 5, p. 84 et s.

3. Kehrer, *Die heil. drei Könige in Litteratur u. Kunst*, II, 1909, fig. 12, 22, 33.

4. Sur les ampoules : *ibid.*, fig. 31.

5. *Ibid.*, fig. 32, 33. Cf. notre pl. LXI, 4.

6. Kehrer, *l. c.*, fig. 36, 37, 42, 43, etc. L'ange-guide *suit* les mages en leur montrant le chemin : *ibid.*, fig. 46 (ivoire Etchmiadzin).

des derniers événements de la vie de Jésus, dans l'art oriental, sont postérieures à l'établissement du culte des Lieux Saints. C'est auprès de ces lieux de culte qu'elles ont dû être créées et, fidèles en ce sens à l'esprit de cette iconographie palestinienne commémorative, elles s'attachent toujours à représenter le phénomène de la théophanie contenu dans les épisodes évangéliques. La fresque de Doura annoncerait ainsi une tendance typique de la future iconographie palestinienne de la Passion.

Nous avons rappelé plus haut les exemples les plus célèbres de cette imagerie sur des objets qui proviennent sûrement de Palestine : les images en repoussé sur les ampoules de Terre Sainte conservées à Monza et à Bobbio (pl. XV, 9 ; XLI, 1-3 ; XLII, 1-3), des médaillons et des bracelets prophylactiques, des encensoirs d'origine orientale certaine (pl. XV, 3)[1], ainsi que des objets cultuels, croix (pl. LXII, 4, 7) et reliquaires (pl. XLVII, 1), les uns orientaux, les autres confectionnés en Occident d'après des modèles apportés de Palestine, reprennent les mêmes images et le détail de leur iconographie. Enfin, les fresquistes de Baouît reproduisent des images palestiniennes de l'Ascension (pl. LVI, 1, 2).

Le cycle de la Passion, sur tous ces exemples, ne comprend pas beaucoup d'épisodes : Crucifiement, Résurrection (= Saintes Femmes au tombeau) et Ascension, soit seule, soit réunie à la Descente du Saint-Esprit. Un plat en argent, orné d'images chrétiennes, mais de style sassanide[2], ajoute à ce cycle palestinien un Reniement de saint Pierre. Une ampoule de Monza représente l'apparition du Christ ressuscité aux apôtres, avec saint Thomas[3]. Toutes ces scènes représentent des épisodes de la Passion et des apparitions *post resurrectionem*, qui avaient été commémorés par des sanctuaires spéciaux, à Jérusalem : au Golgotha, pour le Crucifiement et la Résurrection ; sur le Mont des Oliviers, pour l'Ascension ; à Sion, pour la Pentecôte et l'apparition à

1. Sur les encensoirs orientaux historiés, v. Jerphanion, dans *Mélanges Dussaud*, I, p. 297 et s. (bibliogr.) ; Rohault de Fleury, *La Messe*, V, pl. 416. Kondakov et Tolstoï, *Rus. Drevnosti*, IV, p. 34-35. *Échos d'Orient*, VII, 1904, p. 150. *Annuaire Serv. Antiquités Égypte*, IX, 1908, p. 148, pl. II, III. O. Wulff, *Altchristliche Bildwerke* (au Friedrich-Museum de Berlin), nos 967-969. Exposition byzantine à Paris en 1931, catalogue, n° 750.

2. J. J. Smirnov, dans *Matériaux pour servir à l'archéologie de la Russie*, XXII, 1899, pl. sans numéro. J. Reil, *Die frühchristl. Darstellungen d. Kreuzigung Christi*, pl. II.

3. V. *supra*, p. 190.

Thomas ; au prétoire, pour le Reniement de Pierre. L'un au moins des types iconographiques établis par cette imagerie jérusalémite garde invariablement un souvenir matériel du lieu de culte auprès duquel il avait été créé : c'est la Résurrection avec les Myrrhophores, où le tombeau vide de Jésus figure toujours la rotonde du *martyrium* du Golgotha fondé par Constantin[1]. Nul doute, par conséquent, que ce groupe d'images étroitement solidaires et reproduites sur de nombreux monuments ne soit d'origine palestinienne et ne provienne des *martyria* des Lieux Saints.

Je n'ai pas à revenir sur les signes iconographiques qui nous ont prouvé que les images palestiniennes du Crucifiement, des Saintes Femmes au tombeau et de l'Incrédulité de Thomas avaient pour objet de montrer les théophanies du Christ lors de ces épisodes évangéliques. Quant à la scène du Reniement de saint Pierre, où l'on ne voit plus de vision divine, comme dans les autres scènes de la Passion du cycle palestinien, *elle* rejoint néanmoins le thème habituel des théophanies. *Il me semble*, en effet, que le succès surprenant que cet épisode (soulignant en fait un moment de défaillance de l'apôtre) a connu tant à Rome qu'à Jérusalem est dû principalement au miracle de la révélation faite à saint Pierre par le chant du coq : l'imagination populaire émerveillée a dû reconnaître *in galli cantu* une manifestation d'autant plus éclatante de la puissance divine que celle-ci fut rendue apparente aux hommes (à saint Pierre) par un oiseau[2]. Il suffit d'observer le soin avec lequel toujours, depuis les sarcophages, les praticiens dessinèrent et modelèrent le coq chantant auprès de l'apôtre et l'imaginèrent parfois aussi démesurément grand que la bonne étoile qui guida les Mages.

Parmi les exemples conservés d'œuvres authentiques palestiniennes de cette iconographie de la Passion, aucun n'est antérieur au VIᵉ siècle. Mais, indirectement, nous sommes renseignés sur ses origines plus anciennes. On se souvient, en effet, que la mosaïque absidiale de Sainte-Pudentienne à Rome, qui date des environs de l'an 400, introduit dans une vision de Majesté Divine dans la Jérusalem Céleste une représentation de la « Nouvelle Jérusalem »,

1. V. nos planches XVI, 1-3 ; XV, 3 et 9 ; LXI, 2 ; LXII, 3.

2. N'est-il pas significatif à cet égard que le sanctuaire qui commémorait le lieu du Reniement de saint Pierre, à Jérusalem, avait été appelé *in galli cantu*?

fondée par Constantin, et de la croix de métal précieux et décorée de pierres et de perles que Théodose II fixa sur le Calvaire. A cette date déjà, une œuvre de l'art palestinien, rattachée au culte des Lieux Saints, prenait ainsi une place dans l'iconographie chrétienne, et jusque dans la lointaine Rome. Mais il y a mieux. Sur un petit groupe de sarcophages latins[1] qui, s'ils sont plus jeunes que les sarcophages « de la Passion », ne sauraient cependant être postérieurs au début du Vᵉ siècle, on voit se déployer un groupe d'images sculptées tirées de la Passion. J'admets que, dans leur ensemble, ces cycles ont pu être composés sur place, peut-être en Provence, et que leurs auteurs se laissèrent guider plus ou moins directement par le récit évangélique. De pareils cycles narratifs de la Passion ont pu se répandre, depuis le IVᵉ et le Vᵉ siècle, indépendamment des cycles idéologiques qui seuls nous intéressent ici, parce que c'est dans ces derniers uniquement qu'on a des chances de reconnaître les traces d'une influence du culte des Lieux Saints, ainsi que l'époque et le lieu de leur origine. Mais l'iconographie de plusieurs scènes, dans ces cycles des sarcophages tardifs, porte l'empreinte d'une influence de l'imagerie palestinienne. Elle est certaine dans plusieurs exemples de la scène des Saintes Femmes au Tombeau (variantes de l'édicule rond)[2], et probable dans les images du Baiser de Judas et de la Prière de Gethsémani[3], qui s'apparentent étroitement aux mêmes scènes sur les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Nouveau et appartiennent donc à l'art oriental dans la mesure où ces mosaïques peuvent lui être attribuées. Quoi qu'il en soit d'ailleurs, les scènes des Saintes Femmes au Tombeau suffisent à prouver l'existence de prototypes palestiniens vers 400 au plus tard.

Enfin, une étude récente a rendu vraisemblable l'origine palestinienne des images d'un autre groupe de sarcophages occidentaux de la fin du IVᵉ siècle. Sur une frise ininterrompue on y voit se succéder plusieurs miracles, l'épisode avec

1. Wilpert, *Sarcofagi*, Texte, tome I, p. 330-331 et fig. 204. Album, pl. CCXXXXIII, 6. Cf. pl. CXXXXVIII, 1. Garrucci, *l. c.*, pl. 315, 13, 350, 4. Wilpert, dans *Riv. arch. crist.*, 2, 1925, p. 35 et s., pl. XV.

2. Sarcophage à Saint-Celse à Milan et un autre, disparu, qui autrefois se trouvait au Vatican : Wilpert, *Sarcofagi*, p. 330-331 et fig. 204 ; pl. CCXXXXIII, 6. Garrucci, *l. c.*, pl. 315, 13 et 350, 4.

3. Sarcophage à Servanne : Wilpert, dans *Riv. arch. crist.*, 2, 1925, p. 35 et s., pl. XV, 2.

Zacchée et l'Entrée à Jérusalem[1]. C'est par ce dernier sujet que commence souvent le cycle de la Passion. Or, sur ces sarcophages, il a les caractères iconographiques qu'on lui verra à partir du VIe siècle sur les images syro-palestiniennes, de sorte que ces reliefs ajoutent un témoignage indirect, mais certain, en faveur d'une iconographie palestinienne de la Passion dès la fin du IVe siècle. Tout compte fait et malgré la date plus avancée des documents originaux provenant de Palestine, nous pouvons donc en placer les débuts dans la deuxième moitié de ce siècle. Le cycle romain et le cycle palestinien seraient ainsi sensiblement contemporains, et ce synchronisme ne viendrait que confirmer la communauté de leur source d'inspiration : le culte des Lieux Saints de la Passion, à Jérusalem.

Ces deux cycles, on l'a vu, ne comprenaient qu'un petit nombre de scènes choisies en partant de principes différents. Le cycle initial des sarcophages, d'une composition qui ne pouvait se justifier qu'en fonction du culte des princes des apôtres, fut abandonné par la suite ; et même sur les sarcophages il se vit transformé et écarté par des éléments du cycle palestinien, qui depuis le Ve siècle s'imposa à la chrétienté entière.

Tandis que sur les sarcophages occidentaux on voit, dès le IVe siècle, les différentes scènes de la Passion rapprochées sur le même monument, où elles forment des ébauches de cycles (du type romain ou palestinien), nous ne possédons aucun exemple conservé du cycle palestinien reproduit sur une œuvre orientale antérieure au VIe siècle. Car il semble bien que ni la lipsanothèque de Brescia (fin du IVe siècle), ni le diptyque de Milan (Ve siècle)[2], ni même les portes de Sainte-Sabine (Ve-VIe siècle), qui offrent des séries d'images de la Passion, ne puissent revendiquer pour celles-ci une origine palestinienne. Ces trois cycles archaïques, quels qu'aient été leurs prototypes, ressemblent davantage à des illustrations narratives des évangiles qu'à des ensembles d'inspiration idéologique. Il est probablement significatif, d'autre part, que partout, dans l'art paléochrétien, les scènes de la Passion soient plus rares que les images de l'Enfance et des miracles et que, dans aucun pays chrétien, on ne trouve d'église anté-

1. Marcel Simon, *Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Bethesda*, dans *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, LV, 1938, p. 201 et s.

2. Diptyque en ivoire du Ve siècle : Garrucci, *l. c.*, pl. 455.

rieure au VIe siècle avec des peintures murales tirées de la Passion et qui feraient pendant aux cycles monumentaux de l'Enfance du Ve siècle, à Sainte-Marie-Majeure de Rome et à La Daurade de Toulouse. Les fresques des chapelles de Baouît connaissent bien le cycle de l'Enfance, mais non pas celui de la Passion. Et même lorsque, sur deux ampoules de Terre Sainte, qui datent du VIe siècle, on voit réunis côte à côte un Crucifiement, une Résurrection (Saintes Femmes au Tombeau) et une Ascension, on ne saurait affirmer que ces scènes (rapprochées ici pour signaler que l'huile bénite qui remplit l'ampoule avait été prise à tous les *martyria* des Lieux Saints) aient figuré ensemble dans un sanctuaire commémoratif quelconque de la Palestine.

Ce sont toutefois deux églises du VIe siècle qui nous attestent que l'art monumental s'était emparé, à son tour, des thèmes de la Passion[1], et dans les deux cas nous retrouvons en même temps cette séparation du cycle évangélique en groupes distincts de l'Enfance, des Miracles et de la Passion, qui nous a semblé typique pour l'imagerie des *martyria* des Lieux Saints avec son thème général des théophanies. D'ailleurs, c'est une église de Palestine que nous connaissons déjà, Saint-Serge à Gaza, qui offre l'un de ces deux exemples. D'après Choricius, le mosaïste y avait figuré, après un groupe de scènes l'Enfance et un autre, très complet, consacré aux Miracles, une troisième série de peintures dédiées, elles, à la Passion. Elle contenait au moins les sujets que voici : Cène, Trahison de Judas et Arrestation, Jugement de Pilate, Crucifiement, Saintes Femmes au Tombeau, Ascension[2]. Ces mosaïques n'existent plus, mais, à en juger d'après leur iconographie[3], cette œuvre de Gaza suivait les types établis en Palestine, plus exactement dans les *martyria* des lieux saints, y compris le Crucifiement. Il resterait à prouver que les décors de ces *martyria* pouvaient fournir au mosaïste de Gaza non seulement des types iconographiques isolés, mais aussi un modèle de cycle tripartite complet, comprenant notamment la partie relative à la Passion. Sans pouvoir le démontrer, disons que cela paraît d'autant plus probable

1. Un texte nous renvoie à la même époque : c'est vers 500 que Léonce de Néapolis à Chypre signale des représentations de la Passion du Christ (τὰ τοῦ Χριστοῦ πάθη) *dans les églises*, ainsi que dans les maisons, sur les tissus et les vêtements : Mansi, XIII, 46.

2. Choricius, *Laudat. Marc.* I, 72 et s., éd. Foerster, p. 20 et s.

3. Millet, *Iconogr. de l'Évangile*, p. 44, 125, 130, 250, 286, 423.

pour le VI[e] siècle que les sujets de la Passion du Christ correspondaient aux lieux de culte les plus importants et les plus fréquentés de la Terre Sainte. Plusieurs d'entre eux étaient en outre si rapprochés topographiquement que leurs images particulières formaient des groupes étroitement unis ; je pense à la réunion constante du Crucifiement et des Saintes Femmes au Tombeau, qui se rattachent conjointement aux sanctuaires voisins du Golgotha (comme l'église commémorative de Nazareth avait fourni le modèle des scènes accouplées de l'Annonciation et de la Visitation). C'est en partant du même principe que l'église de Sion aurait pu transmettre à la tradition iconographique simultanément les images de la Cène, de l'Apparition aux apôtres avec Thomas et de la Pentecôte[1], et favoriser ainsi la formation d'un cycle stabilisé des épisodes de la Passion.

On aurait pu espérer que les treize scènes de la Passion, sur les mosaïques du VI[e] siècle à Saint-Apollinaire-le-Nouveau[2], pourraient nous éclairer sur les cycles analogues des *martyria* de Jérusalem. Mais, isolées comme elles le sont actuellement dans l'art monumental de leur époque, et ne pouvant être comparées à des peintures monumentales palestiniennes, ces mosaïques de Ravenne ne sont presque d'aucun secours pour notre étude. Certes, plus d'un trait de leur iconographie semble évoquer des modèles palestiniens (la rotonde du Saint-Sépulcre, le Christ barbu dans toutes les scènes de la Passion et rien que dans ces scènes, les scènes avec Judas et les deux Apparitions après la résurrection), mais sans parler de l'éventualité d'un intermédiaire inconnu (cf. la forme architecturale de la rotonde du Saint Sépulcre qui diffère du type consacré par l'iconographie palestinienne), le prototype oriental aurait pu être un manuscrit illustré tout aussi bien qu'un cycle monumental. Nous n'invoquerons donc que la conception générale du cycle, à Saint-Apollinaire, qui plaide, elle, en faveur d'une influence des peintures murales des *martyria* des Lieux Saints. On se souvient, en effet, que l'histoire évangélique y est présentée sous l'aspect de deux séries égales de scènes fixées, face à face, sur les murs longs de la nef ; l'une était consacrée aux Miracles et aux Paraboles, l'autre à la Passion. Autrement dit, avec toute la netteté voulue on y a appliqué le système des théophanies

1. Ainalov, *Ellinist. osnovy*, p. 174.
2. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 132-137.

groupées en cycles distincts, que nous faisons remonter à l'art des *martyria*. Saint-Apollinaire offrirait l'exemple le plus complet de cette façon de concevoir l'imagerie évangélique, dans un sanctuaire, s'il avait conservé sa décoration du mur Est et de l'abside où, comme à Sainte-Marie-Majeure et à Saint-Gall, nous reconstituerions volontiers un cycle de l'Enfance (v. *supra*). C'est en considérant les thèmes généraux des deux cycles distincts de Saint-Apollinaire, qu'on incline à entrevoir derrière ces images de la Passion un emprunt à la décoration murale des *martyria* des Lieux Saints.

Pour la même époque le témoignage de Peruštica est plus qu'incertain, en ce qui concerne le cycle de la Passion[1], et il faut arriver au VIII[e] siècle pour en retrouver des exemples sûrs. Je pense aux fresques du chœur, à Sainte-Marie-Antique, où nous avons déjà relevé un cycle théophanique qui comprenait dix scènes de l'Enfance et dix autres scènes partagées entre la Passion et les Apparitions après la résurrection[2]. Malgré l'état fragmentaire des peintures, cette composition bipartite du cycle nous ramène aux mêmes prototypes, et on y observera même un développement, singulier pour cette époque, de la partie consacrée à la fin de la vie du Christ. La place importante réservée aux Apparitions souligne le thème théophanique de l'ensemble. Ces peintures datent du début du VIII[e] siècle et, comme nous l'avons rappelé déjà, appartiennent à l'art grec. Elles avaient été précédées, au même endroit, d'un autre cycle évangélique, qui comprenait également des scènes de la Passion : il est donc permis de faire remonter la création de cet exemple d'une Passion monumentale au VII[e] siècle au plus tard. Le même pape Jean VII qui fit peindre les murs de ce chœur de Sainte-Marie-Antique fit exécuter les mosaïques de l'oratoire qu'il dédia à la Vierge, dans une dépendance de Saint-Pierre du Vatican. Les dessins Grimaldi, d'après ces peintures disparues depuis, montrent plusieurs scènes de la Passion figurées à la frise d'un cycle évangélique important[3]. Nous avons signalé plus haut les nombreuses images qu'on y avait consacrées à l'Enfance et les quelques Miracles qui leur font suite. Les épisodes qui se rattachent à la Passion n'y occupent qu'une partie de l'un

1. Ce n'est que par déduction qu'on peut en supposer l'existence dans le cycle de cette église, lorsqu'il était complet. V. p. 310.
2. V. *supra*, p. 244.
3. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 209 et s.

des trois registres occupés par les images. On y distingue, notamment, après une Entrée à Jérusalem, une Cène, un Crucifiement et une Descente aux Limbes. Si cette dernière scène, d'un type iconographique grec moins ancien (?), a pris la place des Saintes Femmes au Tombeau pour représenter la Résurrection, on voit que par ailleurs l'imagier est resté fidèle à l'iconographie palestinienne : le Crucifiement, en particulier, reproduit le type que nous connaissons en Orient, depuis la fameuse miniature de l'Évangéliaire de Rabula (sur ce type, v. *infra*, p. 286). Ce motif ne vient d'ailleurs que s'ajouter à d'autres traits archaïques et orientaux que nous avons relevés déjà, sur les mosaïques de l'oratoire Jean VII, et qui nous ont incliné à y reconnaître des imitations de peintures murales des *martyria* palestiniens. L'importance relative des scènes consacrées à chacun des trois groupes de théophanies n'est pas moins instructive à cet égard : l'Enfance y prédomine en effet, aussi nettement que dans cette autre série de fresques, commandées par le même pape, qui se trouve dans le chœur de Sainte-Marie-Antique, et c'est un trait d'archaïsme. Les séries des Miracles et de la Passion semblent ajoutées, en appendice, à un cycle central et initial consacré à l'Enfance. Or, fort curieusement, on a cette même impression en lisant le passage déjà signalé de la lettre des patriarches d'Orient à Théophile, où en voulant définir une décoration murale typique des églises de son pays, ils énuméraient d'abord, sujet par sujet, les scènes de l'Enfance, et se bornaient à dire, pour le reste des images évangéliques du cycle : « miracles et paraboles » et « passion »[1].

La phase suivante de cette histoire des cycles théophaniques, dans l'art grec, nous est connue par des fresques de Cappadoce. Au xe siècle, Toqale I[2] reproduit une longue série de scènes où, plus développée que dans n'importe quelle autre peinture du type archaïque cappadocien, la Passion comprend une dizaine d'images. Mais elle reste dominée par l'Enfance et les thèmes annexes qu'on a joint à l'histoire des « débuts » de l'œuvre du Salut. La décoration un peu postérieure de Toqale II[3], n'amplifie pas le cycle de la Passion, mais son importance relative grandit du fait que les deux autres éléments traditionnels du cycle théophanique (la

1. Epître à l'emp. Théophile, chap. 3 : Migne, *P. G.*, 3, 349.
2. Jerphanion, *l. c.*, I, 1, p. 265 et s. et pl. 64-67.
3. *Ibid.*, I, 2, p. 309 et s., et pl. 71-85.

série des Miracles et celle de l'Enfance) s'y équilibrent davantage, et surtout parce que, se faisant l'écho d'une explication symbolique du chœur de l'église[1], le fresquiste fixe dans l'abside le groupe des principales scènes de la Passion qui correspondent aux thèmes Mort et Résurrection : un Crucifiement de grand style, dans la conque, une Déposition de la croix, un Ensevelissement, une Descente aux Limbes et les Femmes au Tombeau, sur le mur semi-circulaire de l'abside. Enfin, l'évolution ultérieure, qui se laisse observer également en Cappadoce, conduit à un essor très net du cycle de la Passion, dans les églises byzantines du moyen âge. Ce n'est pas qu'on y augmente la quantité des épisodes illustrés : la tendance générale des décorateurs grecs aux xie-xiie s. est de limiter à un petit nombre les scènes historiques représentées. Mais on y observe un tel recul des images de l'Enfance que les scènes relatives à la dernière partie de la vie du Christ y passent au premier plan : à Qaranleq Kilissé, elles occupent sept panneaux sur treize ; à Tchareqle Kilissé, sept encore, mais sur onze ; à Elmale Kilissé enfin on leur réserve neuf places sur quatorze[2]. Avec des variantes plus ou moins sensibles, les mosaïques de cette époque suivent un système analogue. Enfin, les décorations grecques de la fin du moyen âge et les décorations slaves qui en dépendent, en revenant aux cycles narratifs détaillés, annoncés par Toqale II, s'arrêtent longuement aux épisodes de la Passion ; ils en multiplient même les moments illustrés et leur réservent souvent les meilleures places dans l'ensemble de la décoration. Mais, en rappelant cette courbe de l'évolution tardive du

1. Ps.-Cyrille de Jérusalem, Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυσταγωγική, ch. 1 : l'église rappelle le crucifiement et la résurrection du Christ... ; ch. 2 : l'abside figure les grottes de la nativité et de la mort du Christ... ; ch. 4 : le ciboire représente le Golgotha où le Christ fut crucifié, « car ce lieu (celui du Golgotha) et ce lit funéraire (ὑπόβαθρος ὅπου ἐτάφη symbolisé par l'autel) sont rapprochés l'un de l'autre » (ἐγγὺς γάρ ἐστιν) : Krasnoselcev, dans *Lětopis istor.-filol. obščestva pri Imp. Novoros. Univ.*, IV ; Vizant. Otdel., 2, Odessa, 1894, p. 237, 238, 239. — Ps.-Sophronios, Λόγος περιέχων τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἅπασαν ἱστορίαν, ch. 2 : l'abside est l'image des grottes de la Nativité et de la mort du Christ ; ch. 3 : l'autel est l'image du Golgotha : Krasnoselcev, *ibid.*, p. 178 et s., 200, 201. — Le rapprochement avec ces textes me semble donner une explication satisfaisante de l'emplacement original des principales scènes de la Passion, dans l'abside de Toqale II. — Rappelons qu'à Sainte-Marie-Antique (chœur et chapelle Nord), le mur de fond du sanctuaire a pour image centrale un Crucifiement.
2. Pour toutes ces décorations, v. Jerphanion, l. c., index, aux noms des monuments.

cycle de la Passion dans l'art grec monumental, nous dépassons les cadres du présent travail : il nous a semblé utile cependant de l'évoquer en quelques mots pour montrer le succès grandissant de ce groupe de scènes évangéliques, qui n'atteint son sommet que vers la fin du moyen âge. Autrement dit, la Passion ne prendra cette importance — à la faveur de la symbolique du culte eucharistique — qu'en dehors des cycles proprement théophaniques, c'est-à-dire à l'époque où le désir d'illustrer l'histoire entière de l'Incarnation l'emportera sur l'intention de relever, dans cette histoire, les manifestations de la divinité du Christ.

En Occident, les peintures murales pré-romanes et romanes restent longtemps fidèles aux cycles théophaniques[1] et, par conséquent, ou bien se contentent d'illustrer l'Enfance[2], ou bien juxtaposent des sujets tirés de l'Enfance et de la Passion, ces derniers cycles bipartites étant généralement (mais pas nécessairement) postérieurs aux autres[3]. On connaît, en outre, des ensembles de fresques romanes où les scènes empruntées à la fin de la vie de Jésus ne voisinent avec aucun épisode de l'Enfance, mais quelques-uns de ces cycles sont incomplets[4] et les autres composés en vue d'une démonstration doctrinale particulière[5]. Nulle part en tout cas, parmi les exemples que je connais, la Passion ne reçoit un développement comparable à celui de l'Enfance, dans les cycles qui comprennent simul-

1. La série des décorations murales qui nous occupe est indépendante d'une autre caractérisée par des cycles étendus, évangéliques et bibliques, qui sont purement narratifs. Les œuvres de ce deuxième genre, dont les basiliques offrent ou offraient plusieurs exemples (Saint-Pierre, Sainte-Marie-Antique aux murs extérieurs des collatéraux, Saint-Jean a *Porta Latina*, etc. ; ainsi qu'à Sant'Angelo in Formis) semblent disparaître après l'époque carolingienne, dans l'art transalpin (derniers exemples, d'après les textes, à Saint-Gall et à Ingelheim : v. SCHLOSSER, *Schriftquellen*, p. 321-323, 326-329). Par contre, les cycles qui relèvent surtout l'Enfance et parfois, à sa suite, la Passion, persistent à l'époque romane et sont les plus typiques en France et en Espagne, au XIIe siècle.

2. En France : La Daurade à Toulouse (Ve siècle), Brinay et Fenouillar (XIIe siècle). En Catalogne : Mur (XIIe siècle), BarLara (XIIIe siècle).

3. San Bastianello près de Rome (XIe siècle). En France : Le Liget, Vic, Poncé (XIIe siècle). En Espagne : Polinyà et Berlanga (XIIe-XIIIe siècle).

4. P. ex. à la tribune de Saint-Savin (Elisa MAILLARD, *Saint-Savin-sur-Gartempe*, p. 45-46) et dans l'église rupestre de Jonas (Puy-de-Dôme) (Marc THIBOUT, dans *CR Acad. Inscr.*, février, 1945 et dans *Cahiers Archéol.*, II).

5. P. ex. dans la crypte de Tavant, où les seules scènes évangéliques que comporte la décoration représentent l'une la Mort et l'autre la Résurrection du Christ (Descente de la croix et Descente aux Limbes) : reproductions, dans FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, 1938, pl. 75 et 76.

tanément ces deux séries de sujets, avant les fresques de la chapelle de l'Arena à Padoue, par Giotto. Quant aux sources de ces peintures célèbres, on les imagine le mieux en pensant à un cycle théophanique ancien dans le genre de Toqale I : l'Enfance et la Passion s'y rejoignent, comme dans cette œuvre cappadocienne archaïque, et la deuxième série (Passion), si développée qu'elle soit, n'atteint toujours pas l'importance de la première[1].

La croix triomphale appartient au nombre des principales créations de l'iconographie palestinienne de la Passion. Mais dans bien des cas le lien de cette figuration avec le cycle historique n'est qu'occasionnel et, par exemple, sur les sarcophages romains « de la Passion » où elle marque pourtant le centre d'une suite de scènes historiques, elle s'en sépare iconographiquement en opposant son symbolisme abstrait à l'allure narrative de toutes les scènes voisines. A Sainte-Pudentienne, le Christ est présent, comme sur les ampoules palestiniennes (il est assis à la base, au lieu d'en surmonter le sommet), mais en fait la croix s'y dresse indépendante du reste de l'image, de toute scène avec personnages historiques : c'est une figuration — qui voudrait être fidèle — de la croix d'argent doré qui couronnait le Golgotha depuis les premières années du Ve siècle. Cet objet devait inspirer directement, et surtout indirectement, les auteurs d'innombrables figurations d'une croix en métal précieux et somptueusement décorée de perles et de pierres de couleur, qui, soit isolément, soit par groupes de trois, accompagnée ou non à sa base de tiges fleuries, envahit l'art chrétien de tous les pays depuis le Ve siècle. Nous en avons d'ailleurs rencontré quelques spécimens, en analysant le thème iconographique du martyr rapproché de la croix de la passion (pl. LI, 2, 3)[2]. Mais seules les croix qu'on figura fixées dans le sol, dressées sur un tertre ou sur un piédestal, peuvent être considérées comme des imitations plus affirmées de la croix votive du Golgotha. Car bientôt, par voie de contamination, des croix de toutes

1. Ces observations ne concernent évidemment que les peintures murales conservées, et celles-ci sont en petit nombre. A en juger d'après certaines sculptures du XIIe siècle qui s'inspirent probablement de fresques contemporaines ou plus anciennes, beaucoup d'églises romanes présentaient autrefois des cycles plus ou moins développés de la Passion. Quelques exemples : frise de la façade de Saint-Gilles, chapiteaux à Saint-Nectaire et au cloître de la Daurade à Toulouse.

2. V. *supra*, p. 68 et s.

les formes et de toutes les dimensions, que l'art chrétien reproduira inlassablement à partir du v[e] siècle, se couvriront également de perles et de cabochons. Toutes ces croix ne remontent évidemment pas directement au prototype du Golgotha. Elles reproduisent des croix pectorales, processionnelles, liturgiques et autres, que la piété multiplia dans tous les pays chrétiens à cette époque. Il n'en est pas moins probable cependant que la mode de ces croix d'orfèvrerie se soit répandue en partant de l'exemple donné par l'ex-voto impérial du Golgotha. De toute façon, l'envahissement par les images de la croix de l'art chrétien, qui pendant plusieurs siècles l'ignora complètement, est imputable au culte de la relique de la vraie croix fondé à l'époque constantinienne à Jérusalem, et étendu presque aussitôt à la chrétienté entière, avec le concours enthousiaste de tous les milieux chrétiens, y compris les grands théologiens de la Cappadoce.

A la propagande orale et écrite qui se fit autour de ce culte dans la deuxième moitié du IV[e] siècle, il faut joindre l'effet de l'apparition d'une croix lumineuse sur le ciel de Jérusalem, en 351[1]. Cette théophanie nouvelle se fixa si bien dans l'imagination des foules qu'elle fournit aux iconographes un thème plastique, presque aussi populaire au v[e] siècle que la croix votive du Golgotha. Il suffit de rappeler quelques-unes de ses représentations les plus célèbres, par exemple dans la calotte du mausolée de Galla Placidia et de l'église de Casaranello, dans l'abside de Sainte-Sophie de Salonique[2] et au sommet de la voûte d'un mausolée chrétien à Sofia, en Bulgarie[3]. Elle se profile sur un ciel constellé (Ravenne, Casaranello) ou bien, source de rayons lumineux, elle est enfermée dans une auréole brillante (Salonique, Sofia). Mais cette vision elle-même, qui eut lieu à Jérusalem, c'est-à-dire à l'endroit du culte de la relique de la vraie croix, n'est imaginable qu'en fonction de ce culte et comme son reflet. Les figurations que la vision a pu inspirer se rangent donc, elles aussi, parmi les types iconographiques de la croix qui doivent leur origine à la dévotion palestinienne à sa relique. Bref, il est permis de conclure, sans entrer dans le détail de l'évolution

1. Cyrille de Jérusalem : Migne, *P. G.*, 33, 1176-1177. Philostorge, 3, 26. Socrate, 2, 28. Sozomène, 4, 5. Cf. aussi P. Battifol, dans *Röm. Quart.*, 9, 1895, p. 61 et 94.

2. Van Berchem et Clouzot, *l. c.*, p. 92, 113, 182.

3. Kr. Miatev, *La peinture décorative de la nécropole de Serdica*, Sofia, 1925, p. 93.

ultérieure du thème artistique de la croix, que l'iconographie chrétienne en doit la généralisation au grand culte fondé à Jérusalem auprès de la relique insigne « inventée » par sainte Hélène. On n'exagèrerait pas en affirmant que c'est en donnant l'impulsion à ce thème que le culte des reliques, dans l'ensemble de ses manifestations, a posé son empreinte la plus marquée sur l'imagerie chrétienne.

Il a fallu peu de temps pour faire du signe de la croix, tracé sur les monuments et les objets portatifs chrétiens, une image si familière qu'on oublia apparemment et le temps où elle ne servait pas encore de principal symbole aux Chrétiens, et les liens qui la rattachaient primitivement au culte de la relique du Golgotha. Cependant, dans un domaine auquel nous revenons souvent, celui des objets apotropaïques, le souvenir de la relique s'était perpétué plus longtemps qu'ailleurs. Je pense aux croix pectorales, les *encolpia*, et aux reliquaires cruciformes qui abritaient quelquefois un fragment du « vrai bois ». Jusqu'à l'extrême fin du moyen âge byzantin et slave, voire jusqu'à l'époque moderne, les chrétiens qui donnaient à ces objets la forme d'une croix leur reconnaissaient par là même une parenté avec la croix du Golgotha. Leur valeur apotropaïque leur venait de cet aspect cruciforme, auquel s'ajoutait parfois la présence immédiate d'une parcelle de la croix authentique. Théoriquement, elles remontaient toutes à la première de ces croix chargées de puissance divine, celle qu'on vénérait au sanctuaire du Golgotha. La présence d'images théophaniques, sur quelques-unes de ces croix-amulettes souligne l'idée de puissance divine qu'elles renferment. Ces figurations, d'autre part, les rattachent plus étroitement à l'iconographie palestinienne qui nous occupe. Ainsi, une petite croix en or de la collection Dzialinski à Goluchov (pl. LXII, 4,5)[1] est décorée d'une image de l'Ascension, selon un des deux types iconographiques des ampoules : Christ porté par des anges, dans une auréole ovale, et Vierge orante vue de profil. Sur une croix de l'Ermitage qui provient de Crimée (pl. LXII, 7)[2], on a réuni, autour d'une Théotocos avec l'Enfant, une Ascension et une Transfiguration, traitées à la manière palestinienne, et qui n'ont pu être rapprochées, sur cet objet minuscule, qu'en tant que théophanies-visions où, par défi-

1. Kondakov, *Ikonogr. Bogomateri*, I, fig. 176. Fröhner, *Coll. du château de Goluchow*, 1897, p. xviii.

2. Kondakov, *l. c.*, II, fig. 60.

nition, Dieu montre sa présence aux hommes. Le rapprochement de la croix, de l'Ascension et de la Transfiguration, a pu se faire en vertu du même principe que dans les absides (v. *supra*). On voulait dire que cette croix signifiait : Dieu est avec celui qui la portait sur sa poitrine.

Le domaine des croix apotropaïques ne s'arrête pas aux objets portatifs. Il existe, en effet, un groupe de décorations murales qui, répondant au besoin de protéger une salle chrétienne, un hypogée ou une église contre l'Ennemi de Dieu et de ses fidèles, vivants ou morts, chargent pareillement les images de la croix de fonctions apotropaïques. Ces décorations qui, réduites à leur plus simple expression, n'offrent que des sujets prophylactiques, forment un groupe assez homogène. Les exemples que j'ai pu réunir vont du Vᵉ (sinon de la fin du IVᵉ siècle) au IXᵉ-Xᵉ. Ils comprennent deux éléments essentiels (en dehors des ornementations purement décoratives) : des croix triomphales de types différents et des inscriptions religieuses, toujours les mêmes. L'emplacement de ces signes et des inscriptions est significatif : les croix sont fixées pour la plupart, soit auprès des ouvertures, fenêtres et portes, par lesquelles les démons pourraient essayer de pénétrer dans le local, soit sur les arcs et les voûtes, c'est-à-dire dans les parties les moins stables de l'édifice, que le Malin pourrait être tenté de renverser. Quant aux inscriptions apotropaïques, si on les trouve quelquefois au-dessus des portes[1] et au-dessus des emplacements à la protection desquels on tient tout particulièrement (par exemple au-dessus des *arcosolia* avec leurs tombeaux), on les transcrit le plus souvent en une seule ligne le long de la corniche des murs, de manière que les paroles de l'invocation qu'elles traduisent établissent autour du local comme une zone de protection infranchissable pour les démons[2].

1. Sur les inscriptions apotropaïques, au-dessus des portes, dans les maisons chrétiennes « devant la face de l'ennemi » et sur l'emploi du nom du Christ et de la croix, pour combattre les démons, v. F. J. Dölger, ΙΧΘΥΣ, I, 1928, p. 423 et s. ; *Der Hausschütz bei den Christen* (textes épigraphiques et citations de Julien l'Apostat, saint Cyrille d'Alexandrie, saint Athanase, etc.). V. aussi saint Athanase, dans Montfaucon, *Coll. nova*, II, p. 104 = *Bulletino*, 1896, nº 3, p. 60, n. 1.

2. Comme toujours en pareils cas, les signes et les paroles qui arrêtaient les forces du Mal sanctifiaient en même temps le local où on les reproduisait : v. saint Augustin, Sermon 181 *de tempore ou de symbolo*, « tout ce qui doit être sanctifié est consacré par ce signe de la croix du Seigneur, avec l'invocation du nom du Christ » (Migne, *P. L.*, 40, 1192).

Ce genre de décoration apotropaïque a dû être créé primitivement pour les hypogées funéraires. A Kertch-Panticapée[1], dans deux chapelles sépulcrales funéraires du Vᵉ siècle, les croix couronnent les ouvertures ou bien elles se fixent aux deux extrémités et au milieu des inscriptions. L'une de celles-ci reproduit, dans les deux hypogées, le psaume 90. Elle fait le tour de la salle, en se prolongeant d'un arcosolium à l'autre, puis sur le mur droit. D'autres inscriptions, plus courtes, transcrivent certains versets détachés des psaumes 26 (1-2) et 120 (7-8) et le Trisagion (dans les deux chapelles), ainsi qu'une autre prière. Elles sont tracées soit sur la corniche, à la naissance de la voûte, soit à l'intérieur des niches des *arcosolia*, soit enfin au-dessus de la porte (le psaume 120 qui protège les entrées).

Une chapelle funéraire à Homs-Emèse[2], du Vᵉ siècle également, offre une décoration du même type, mais sans inscriptions apotropaïques. Les murs et les voûtes y sont entièrement nus, mais, au-dessus des sarcophages en maçonnerie, les cartouches des épitaphes sont réunis les uns aux autres par une bande qui, fixée à la hauteur de la corniche, fait le tour de l'hypogée. Le sommet du berceau est marqué par un chrisme (ou plusieurs ?), tandis que des croix et des monogrammes du Christ (au-dessus des tombeaux), enfermés dans des couronnes, s'alignent sur les deux versants de la voûte et dans la lunette du mur Nord. Une dernière croix, plus grande et montée sur un socle, remplit la niche de l'autel et nous rappelle les croix absidiales que nous étudierons plus loin. On observera que cet ensemble de croix et de cartouches, avec leurs bandes, constitue un décor complet dont l'ordonnance (voir l'emplacement des croix par rapport aux sépultures) est moins liée aux emplacements des tombeaux qu'à la voûte et aux murs, que les artistes marquent du signe de la puissance du Christ à des intervalles sensiblement égaux.

1. J. Kulakovskij, dans *Materialy po archeol. Rossii*, nº 19, 1896, *Appendice*, p. 61 et s., pl. XII.

2. Du Mesnil du Buisson et le P. Mouterde, dans *Mélanges de l'Univ. Saint-Joseph de Beyrouth*, XIV, 1929, p. 1-18, pl. I-IV. — Toujours en Syrie, v. le tombeau de Kasr-el-Benât qui n'a été décoré que de croix inscrites dans des cercles verts et se détachant sur un fond jaune : *Amer. Archeol. Exped. Syria*, II, p. 293 ; cf. p. 82 et 156. — V. aussi la décoration d'un hypogée en Thébaïde qui présentait une grande croix au milieu de deux autres, plus petites (*Bulletino*, 1879, p. 30 et s.) et certains sarcophages marqués de trois croix, à Milan et à Ravenne (p. ex. Garrucci, *l. c.*, pl. 391, 3 ; 392, 1-3).

Dans les Balkans, la nécropole paléochrétienne de Sofia-Serdica offre deux exemples de chambres funéraires décorées selon le même principe[1]. L'un des deux monuments pourrait dater de la fin du IVe siècle ou du début du Ve. Il se placerait ainsi en tête de tout le groupe des décorations apotropaïques connues. Comme à Homs, on n'y trouve que des croix triomphales, plus grandes et plus petites, fixées au milieu du berceau et au milieu de chacune des parois du tombeau. La deuxième sépulture, plus tardive (VIe siècle), réserve le même emplacement aux croix, mais leur ajoute, en dehors d'un couple de paons symétriques, une longue inscription qui fait le tour de la chambre sépulcrale, à la hauteur de la corniche. L'emplacement en est exactement le même qu'à Kertch ; malheureusement, l'auteur de l'aquarelle qui figure cet hypogée, inaccessible actuellement, ne s'est pas donné la peine de reproduire exactement ce texte. On ne saurait rien dire, par conséquent, sur son contenu[2], mais le rapprochement avec les œuvres conservées, celles de Kertch et d'autres qu'on verra plus loin, nous permet de supposer qu'à Sofia aussi c'était un psaume prophylactique ou une invocation.

Après ces mausolées certains, je citerai une chapelle à Assiout[3], installée par des moines coptes à une époque indéterminée dans une grotte sépulcrale pharaonique. Aussi rigoureusement aniconiques que les décorations de Kertch, Homs et Sofia, les murs de cette chapelle n'offrent en fait d'ornement qu'une inscription unique, qui, remplaçant la corniche, fait le tour de la grotte. Elle reproduit une interminable invocation à la Trinité, à Adam, Ève, Marie, aux prophètes, « juges » (?), martyrs et à divers saints locaux. Je ne sais si ce petit sanctuaire avait une destination sépulcrale. Ce n'est pas certain. Mais cette manière de sanctifier les murs au moyen d'un texte de prière semble bien empruntée au décor funéraire.

Les trois chapelles de Baouît qui adoptent un type de décoration semblable ne sont sûrement pas sépulcrales : elles

1. Miatev, *l. c.*, p. 5 et s., 16 et s. L'inscription n'a pas été transcrite en temps utile.

2. M. Miatev (*l. c.*, p. 6) se contente de dire qu'elle présentait « une acclamation pieuse d'un fils à son père ». Mais il y a tout lieu de croire que l'inscription n'a pas été déchiffrée lors de sa découverte, et il suffit d'en prendre en considération la longueur, ainsi que l'emplacement, pour soupçonner un contenu différent.

3. Clédat, dans *Annales Serv. Antiq. Égypte*, 9, 1908, p. 220-221.

nous font assister par conséquent à un transfert dans des édifices de culte d'un procédé de décoration qui était destiné primitivement aux mausolées, et cet exemple d'évolution intéresse directement l'étude des origines de la décoration ecclésiastique. Dans la chapelle 19[1], le bas des murs est occupé par l'imitation d'un socle en marbres polychromes, surmonté d'une large bande de riches ornementations. Ces ornements s'arrêtent à la hauteur de la corniche où ils rencontrent plusieurs textes (invocations à Dieu, aux personnages de l'Ancien Testament, aux saints) ; les cartouches de ces inscriptions font partie de l'ordonnance décorative de la corniche. Au-dessus de cette zone d'ornements et d'inscriptions, les murs sont laissés en blanc, et sur ce fond uni seuls se détachent les textes de quelques autres invocations et plusieurs grandes croix triomphales qui marquent, les unes le milieu des murs, les autres les cadres des fenêtres. L'intention de mettre le local de l'oratoire sous la protection de la croix est ainsi rendue évidente, et, à ce titre, il est significatif que la légende EMMANOYHA, qui nous rappelle les objets prophylactiques, se lise à côté de la plus importante de ces croix, tracée au-dessus de l'entrée.

C'est un programme presque identique que nous trouvons dans le décor de la chapelle 20 de Baouît[2], plus modeste et plus petite que la précédente : une bande ornementale à la hauteur de la corniche est accompagnée d'une inscription qui fait le tour de la chapelle. Ici encore, comme à Assiout, c'est une longue invocation à Dieu et aux saints. Une seule image en dehors et au-dessus de cette zone d'ornements et d'inscriptions : en face de l'entrée, une immense croix dressée. Cette fois, elle est accompagnée de la fameuse formule NIKA inspirée par la vision constantinienne. D'ailleurs, l'image d'un empereur, Constantin à coup sûr, représenté à côté, fait allusion aux origines de cette légende et nous rappelle qu'à Baouît, à l'époque de ces peintures, la légende constantinienne s'était emparée de l'iconographie de la croix triomphale, en faisant ajouter au signe de la relique du Golgotha la légende de la vision du Pont Milvius. Il ne s'agit toutefois

1. Clédat, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, XII, 2, 1906, p. 103 et s. Cf. Eusèbe, *Hist. eccl.*, XI, 29 (= Rufin, II, 29) qui rapporte que dans le Sérapéum, après sa désaffection, on mit « le signe de la croix du Seigneur » sous la forme de l'ankh partout où, jusque-là, il y avait des images de Sérapis, dans les entrées, dans les fenêtres, sur les murs, les colonnes, etc.

2. Clédat, *l. c.*, p. 119 et s.

que d'un dérivé de l'iconographie de la croix triomphale à la manière palestinienne, car le signe de la vision constantinienne n'a commencé à être identifié avec une croix qu'à partir du v[e] siècle seulement, tandis que la croix du Golgotha a fait son apparition en iconographie dès avant 400 (Sainte-Pudentienne). Retenons surtout, dans ces deux chapelles de Baouît, les légendes qui accompagnent les images des croix : que ce soit ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ou ΝΙΚΑ qu'on ajoutât au signe lui-même, on faisait apparaître ainsi la puissance divine contenue dans la croix et dans son image, on soulignait son rôle apotropaïque dans ces décorations.

Enfin, une troisième chapelle de Baouît, celle qui porte le n° 27[1], avait une décoration semblable. Certes, le socle y portait quelques médaillons avec des figures qui étaient probablement des personnifications de vertus. Mais, en dehors de ces figurations qui n'avaient rien de sacré, le décor restait strictement aniconique. Ici encore, une bande ornementale formait corniche sur tous les murs, et une longue invocation, tracée au-dessus de cet ornement, faisait avec elle le tour de l'oratoire. Quant au haut des murs, on y retrouvait le fond blanc uni sur lequel se détachaient, cette fois, non pas les croix normales, mais, au milieu de chaque mur et entre les fenêtres, l'ankh égyptien dans son adaptation chrétienne, qui peut être considéré comme un équivalent copte de la croix triomphale. Ces images de l'ankh, sur les murs de la chapelle copte, étaient accompagnées de représentations de l'aigle symbolique, qui représente ici plus nettement que jamais la Trinité triomphante : l'aigle de Baouît porte au-dessus de sa tête, dans des couronnes de laurier, les lettres Α et Ω trois fois répétées, en imitant le motif de l'iconographie officielle de l'Empire, qui faisait élever de la même façon par l'aigle romaine, l'*imago laurata* du souverain triomphateur. Image rarissime de la Trinité[2], cette figuration, comme celle de l'ankh substitué à la croix triomphale, ne nous intéresse ici qu'en tant que signe de la puissance divine, préposé dans la chapelle copte à la garde des murs et des ouvertures de l'oratoire : variante suggestive

1. *Ibid.*, p. 149 et s.

2. Par contre, l'aigle en tant que symbole du Christ (Apoc. XII, 14) est assez fréquent, surtout en Égypte : Strzygowski, *Hell. u. kopt. Kunst*, p. 78 ; *Catal. du Musée du Caire, koptische Kunst*, pl. XVII. Crum, *Catal. du Musée du Caire, Coptic Monuments*, pl. XLI et s. S. Ronzevalle, dans *Mélanges Fac. orient. de Beyrouth*, V, p. 137, 175. Cumont, *Et. syr.*, p. 67, 113.

des décors apotropaïques et qui confirme la fonction religieuse à laquelle étaient appelées ces figurations.

La date de ces chapelles coptes n'a pas été précisée jusqu'ici. Mais les chapelles 19 et 27 ne sauraient être postérieures au vi[e] siècle. Chronologiquement, elles suivent donc de près les peintures apotropaïques des hypogées auxquelles ces oratoires monastiques empruntent ce type de décoration peinte. La chapelle 20 de Baouît et celle d'Assiout pourraient être postérieures.

Mais c'est un groupe d'œuvres cappadociennes qui nous apprend surtout que l'usage de ce genre de peintures s'est prolongé bien au delà des derniers siècles de l'antiquité. Je pense aux chapelles rupestres des environs de Sinassos et de Djemil, à d'autres situées à Zilvé et près de Tchaouch-In, dont les décorations peintes offrent surtout des croix, des inscriptions et des ornementations[1]. Des croix de toutes les dimensions, et parfois immenses, y occupent le plafond, se dressent sur les murs des absides, remplissent les écoinçons des arcades. De nombreuses légendes, qui reproduisent soit des litanies, comme à Baouît (et alors elles se développent tout au long de la corniche conformément à la tradition que nous avons pu suivre depuis le v[e] siècle), soit des invocations plus brèves, proclament la puissance protectrice de la croix. Comme les figurations graphiques de la croix, ces légendes tracées sur les murs cherchent à retenir cette puissance dans le local qu'elles décorent. L'absence de toute image figurée dans plusieurs de ces chapelles les a fait attribuer à l'époque iconoclaste. Le rapprochement avec des œuvres bien antérieures, mais également aniconiques, est de nature à compromettre cette hypothèse. Sans doute, le genre des ornementations déployées les classe parmi les œuvres très postérieures aux fresques de Baouît. Mais rien n'oblige à rattacher à l'époque iconoclaste des peintures qui ne font que reprendre, à un moment non précisé du haut moyen âge, un type de décoration établi depuis le v[e] siècle. D'ailleurs, quelques-unes de ces décorations cappadociennes comprennent un certain nombre d'images de saints : ce n'est donc pas en

1. Jerphanion, *l. c.*, I, p. 63, 65, 143, 504 et s., 581 et s. ; II, p. 105 et s., 146 et s. ; pl. 154, 155. — A titre exceptionnel, des images de saints pouvaient remplacer, comme signes apotropaïques, les croix traditionnelles. Ainsi, une femme de Laodicée εἰς πάντα τοῖχον τοῦ οἴκου αὐτῆς διέγραφεν des images des saints Anargyres : Garrucci, *l. c.*, I, p. 594.

opposition à l'imagerie sacrée que les auteurs de ces peintures y déployèrent leur cycle de figurations aniconiques.

Les chapelles cappadociennes offrent les exemples les plus tardifs de décorations apotropaïques. Leur représentant le plus illustre date de l'époque justinienne. C'est la décoration en mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople, qui remonte à la fondation de la Grande Église par Justinien Ier. Dépourvue d'images de Dieu, des saints, de personnages et de scènes historiques ou symboliques qui comprendraient la figure humaine, la première décoration de Sainte-Sophie était aniconique. C'est tout au plus si on pourrait lui attribuer, en fait d'images figuratives, les quatre chérubins des pendentifs de la coupole principale, inspirés peut-être par les fameux chérubins en or qui protégeaient l'Arche de l'Alliance dans le Temple de Jérusalem. La comparaison de Sainte-Sophie avec le Temple de Salomon, que des textes de l'époque prêtent à Justinien, autorise cette hypothèse. Mais on remarquera surtout que ces figurations occupent à Sainte-Sophie le même emplacement qui, à Bagawat, dans deux mausolées à coupole, est réservé soit à des croix triomphales, soit à des aigles assimilés, on l'a vu, au signe apotropaïque de la croix[1]. Les chérubins de Sainte-Sophie, fixés sur les pendentifs, c'est-à-dire là où la coupole rejoignait les murs droits, pouvaient avoir une valeur apotropaïque[2] : une légende, qui n'est pas postérieure au IXe siècle, ne nous montre-t-elle pas les constructeurs de la coupole de Sainte-Sophie introduisant des reliques de saints entre chaque paire d'assises et accompagnant de *Te Deum* répétés les travaux à cette voûte immense[3] ? Mais surtout, on constate qu'à Sainte-Sophie un seul genre d'images religieuses vient interrompre les ensembles strictement ornementaux de la décoration : au rez-de-chaussée, les intrados de toutes les fenêtres et les lunettes du narthex ainsi que les intrados des arcs dans les collatéraux de la nef, portent sur un fond d'or uniforme des représentations de *croix* isolées[4]. Leur emplacement auprès des ouvertures et dans les voûtes est exactement celui des croix dans les hypogées et les chapelles du Ve et du VIe siècle que je viens de rappeler. On peut dire par conséquent que l'édifice de la Grande Église a été confié à la garde des images de la croix (et des chérubins ?) au même titre que ces petits monuments de la fin de l'antiquité, ses contemporains, et les décorations de Justinien ne firent qu'appliquer à Sainte-Sophie les principes des décorations aniconiques de leur temps[1]. C'était un programme justifiable du point de vue religieux et qui s'appuyait sur une tradition parfaitement orthodoxe. Point n'est besoin, par conséquent, pour expliquer l'absence d'images sacrées à Sainte-Sophie, de faire intervenir l'hypothèse d'une influence monophysite.

La place exceptionnelle que la croix protectrice tient dans toutes les décorations apotropaïques fait de celles-ci l'un des groupes les plus suggestifs des œuvres monumentales inspirées par le culte de la vraie croix, et qui, par ses origines, nous ramène par conséquent aux grands sanctuaires du Golgotha.

Ignorant tout de la décoration intérieure des *martyria* constantiniens à Jérusalem, nous ne pouvons certes pas affirmer que les ensembles apotropaïques que nous venons d'analyser imitent directement les mosaïques de ces églises. Mais il est fort probable que le modèle idéal de ce type de décor, qui réservait à la croix triomphale et protectrice la place centrale, avait été créé dans l'un des sanctuaires qui abritaient l'insigne relique du Golgotha ou en étaient voisins.

C'est de là sans aucun doute que sont parties les ampoules de Monza et de Bobbio, les médailles et les reliquaires d'origine palestinienne, et qui sur leurs images offrent plusieurs variantes du thème de la théophanie sur la croix. Avec autant de vraisemblance que pour les autres images évangéliques du cycle créé auprès des sanctuaires commémoratifs des Lieux Saints, on a pu admettre que ces figurations de la croix remontent à des peintures monumentales des *martyria* du Golgotha, et plusieurs églises anciennes semblent le confirmer en montrant, dans leurs absides, une représentation

1. De Bock, *Matériaux pour l'arch. de l'Égypte chrét.*, p. 11, 20, 26-31, 32-33, pl. VIII et s., XIII-XV, XVI, et fig. 31.

2. Dans la chapelle 17 de Baouît, dont on a retrouvé intacts les pendentifs de la coupole, ceux-ci portaient les images de martyrs-cavaliers, autres protecteurs puissants, capables de garantir la durée « inébranlable » de la voûte. Voir ci-dessous, p. 303.

3. V. *supra*, p. 113.

4. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*, Berlin, 1855, pl. XXIV. De belles phot. dans Th. Whittemore, *The Mosaics of St-Sophia at Istanbul, Preliminary Report on the First Year's Work*, 1931-1932, pl. V, VII, IX, XI.

1. A rapprocher de ces images de la croix, fixées aux endroits les plus « exposés » aux entreprises du Malin, les croix qui, au Ve et au VIe siècle et plus tard, marquent de leur sceau les chapiteaux, les corniches et les encadrements sculptés des portes dans les églises et les maisons chrétiennes de tous les pays.

de la croix triomphante. La grande popularité du thème, qui n'est que normale étant donnée l'importance prise de bonne heure par le culte de la croix, a eu pour conséquence la création parallèle de plusieurs types iconographiques, sensiblement équivalents. J'imagine qu'en bien des endroits les artistes ont ajouté des interprétations personnelles aux modèles qu'ils recevaient de Jérusalem, et qu'il serait vain par conséquent de chercher dans toutes les œuvres de cette espèce des imitations directes de prototypes du Golgotha. Mais les œuvres palestiniennes authentiques, telles que les ampoules, nous certifient d'autre part que la tendance à varier l'expression iconographique du thème de la théophanie sur la croix s'était manifestée déjà à Jérusalem ; d'où il résulte qu'on ne saurait refuser l'origine palestinienne à plus d'un type à la fois des images de la croix ou du Crucifiement, sous prétexte qu'ils étaient plusieurs.

Rien que sur les ampoules, nous voyons ainsi plusieurs variantes de ce thème : croix ordinaire en barres étroites et égales (pl. LXI, 1) et croix formée de feuilles de lauriers (pl. LXI, 2 et LXII, 1) ; au-dessus de la croix une image du Christ, mais soit un buste enfermé dans un *clipeus* (pl. LXI, 1), soit un buste sans médaillon (pl. LXI, 2) ; soit le Christ siégeant dans une auréole étoilée ovale (pl. LXII, 1). Jésus sur la croix est généralement entouré des deux larrons crucifiés, et le bois de la croix y est adoré par deux pèlerins agenouillés ; mais parfois des anges viennent remplacer les larrons et les fidèles (pl. LXII, 1). Ajoutons que, sur la médaille-amulette publiée par Schlumberger[1], le Christ est représenté en pied devant la croix, et que le reliquaire en bois du Museo Sacro du Vatican (pl. XLVII, 1), encore plus favorable à l'image « historique », introduit dans son cycle palestinien une scène du Crucifiement qui rappelle la fameuse miniature de Rabula (586) : un Christ en *colobium* devant la croix, deux larrons crucifiés, le porte-lance et le porte-éponge[2] ; enfin, la Vierge et saint Jean, entre Jésus et les

1. SCHLUMBERGER, dans *Byz. Zeit.*, 2, 1893, p. 187 et s.

2. Ces deux personnages avec leurs instruments-attributs, et le coup de lance porté au flanc du Christ ont dû leur succès chez les iconographes, à leur qualité de témoins oculaires de la théophanie du crucifiement et à la symbolique du sang et de l'eau qui coulèrent du flanc de Jésus. On trouve tout ceci dans les *catéchèses* de saint Cyrille de Jérusalem qui nous ont révélé, mieux qu'aucun autre texte, la valeur religieuse de l'imagerie palestinienne primitive. *Catéchèse*, XIII, 8, 20 et s., 29 : MIGNE, *P. G.*, 33, 781-784, 797 et s., 805-808.

larrons. Bref, on constate que, vers le VIe siècle tout au moins, l'iconographie de la Passion, en Palestine même, offrait une variété curieuse de types parallèles et d'inspiration assez différente.

On ne saurait donc s'étonner en retrouvant, dans les peintures des absides de certains sanctuaires archaïques, plusieurs de ces types qui vont de la composition abstraite et schématique à la scène d'allure historique, et qui les unes et les autres semblent se rattacher à la tradition palestinienne. Comme le montrent les images sur les ampoules et reliquaires de Terre Sainte, l'une de ces versions n'en exclusit pas une autre, de sorte que chacun des groupes de monuments que j'évoquerai tout à l'heure pourrait s'inspirer d'une peinture d'abside, dans un *martyrium* de Jérusalem, sans écarter une dérivation analogue pour un autre groupe d'images absidiales.

Une première version — croix dressée isolée dans la voûte de l'abside, d'un dessin qui rappelle les croix des décorations apotropaïques — a connu un succès considérable à Byzance, aux environs du VIe siècle. On en a signalé la présence dans l'abside de Sainte-Irène à Constantinople, de Sainte-Sophie à Salonique, de la Dormition à Nicée[1]. Mais déjà vers 430 saint Nil recommande de limiter à une croix la décoration de l'abside[2], et le texte où l'on puise ce renseignement a été écrit au Mont-Sinaï, c'est-à-dire dans l'aire d'influence directe de l'art palestinien. L'hypogée de Homs-Emèse[3] offre un exemple conservé d'une croix semblable, dans une petite abside du Ve siècle, et là encore, comme en Égypte et en Cappadoce qui fournissent des images analogues, mais postérieures, on se trouve dans des provinces qui subirent pendant longtemps l'ascendant de l'iconographie palestinienne.

C'est plutôt la croix de la théophanie de 351, également palestinienne, que saint Paulin fit représenter dans l'abside de la basilique Saint-Félix, à Nola, dans les dernières années du IVe siècle[4], tandis qu'à Rome vers 400 les décorateurs de l'abside de Sainte-Pudentienne y reproduisirent, nous l'avons rappelé plus haut, la croix votive réelle du Golgotha. Enfin, toujours en Italie, mais entre le VIe et le VIIIe siècle, c'est-

1. Walter GEORGE, *The Church of St-Eirene at Constantinople*, 1912, pl. 17. DIEHL, LE TOURNEAU et SALADIN, *Mon. chrét. de Salonique*, pl. XLI. Th. SCHMID, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, 1927, p. 29, pl. XX.

2. *Epist.* 4, 61.

3. V. *supra*, p. 279.

4. PAULIN, *Epist.* XXXII, 10, éd. Hartel, p. 286.

à-dire à l'époque des ampoules et des reliquaires de Terre Sainte, on s'inspira de deux de leurs types iconographiques préférés, en les fixant, une *fois* de plus, dans les absides : la croix munie de l'*imago clipeata* du Christ (type dit du « niketerion ») et le Crucifiement d'allure « historique », avec le Christ en *colobium*, le porte-lance et le porte-éponge. Les exemples du premier genre sont : dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe (pl. XLI, 1) qui, nous l'avons observé déjà, doit à la Palestine l'ensemble de sa composition centrale ; et dans l'abside de Saint-Étienne-au-Mont à Rome[1], qui par ailleurs s'inspire peut-être de l'architecture du Saint-Sépulcre. Vers la même époque, sur un mur de Sainte-Marie-Antique, un fresquiste trace trois images identiques du « niketerion »[2]. Quant au type « historique » du genre palestinien, on le trouve sur le mur de chevet du chœur de cette même église et dans la niche absidiale du *martyrium* annexe des Saints-Cirycus-et-Julitte (début du VIII[e] *siècle*)[3]. D'une iconographie plus concise, la deuxième de ces fresques reprend presque trait pour trait (moins les larrons) l'iconographie du reliquaire du Museo Sacro (pl. XLIV, 3 : ne pas tenir compte des symboles des évangélistes reconstitués, à tort, par Grüneisen). Celle qui surmonte l'abside principale de Sainte-Marie-Antique fait du Crucifiement palestinien le centre d'une immense composition, avec des séraphins, des anges, des hommes de tout rang se pressant autour de la croix pour l'adorer : développement singulier du thème ébauché par les images des ampoules, avec leurs anges et leurs pèlerins en prière, de part et d'autre du bois de la croix. On ne saurait dire jusqu'où exactement va l'imitation de modèles palestiniens, dans cette dernière composition, qui annonce par le dynamisme des figures les grandes compositions carolingiennes. Mais comme une imitation de peintures monumentales de Terre Sainte me semble plus probable qu'une inspiration par l'intermédiaire des images minuscules des reliquaires (le contact immédiat avec l'art monumental de Terre Sainte me paraît confirmé par la constance avec laquelle les peintres de Byzance et d'Italie fixent leurs images de la croix, de types palestiniens, dans le fond des absides), il n'est pas

1. VAN BERCHEM et CLOUZOT, *l. c.*, p. 205-206.

2. GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LVII. — Sur l'origine du cercle irisé qui encadre ces croix (vision à Jérusalem après l'« invention ») : *Byz. Zeit.*, 1895, p. 331.

3. GRÜNEISEN, *l. c.*, pl. XXXVI, XXXIX, L-LII et p. 140 et s.

défendu d'attribuer au modèle palestinien de Sainte-Marie-Antique, en dehors de l'iconographie du Crucifiement proprement dit, le motif des foules d'adorateurs de la croix. Les nombreux textes qu'on y reproduit, à côté de l'image, citent des passages entiers des prophètes et des évangélistes, qui magnifient la puissance de Dieu et annoncent sa glorification dans la passion et la deuxième parousie[1].

Tout compte fait, il s'agit, dans la fresque du chevet de Sainte-Marie-Antique, d'une reprise du thème de la théophanie-vision, avec cette seule particularité que la théophanie du Crucifiement y a pris la place de l'apparition de Dieu pendant l'Ascension ou dans telle vision d'un prophète. Or, il est conforme à la tradition des théophanies des absides, telles que nous les connaissons à Ravenne, Salonique et Baouît et que nous avons fait remonter à des mosaïques des *martyria* de Palestine[2], que des anges, des saints, des fidèles viennent acclamer la vision divine. Et pour rapprocher plus étroitement encore les deux fresques de Sainte-Marie-Antique des œuvres orientales auxquelles elles s'apparentent, observons que, dans la peinture du *martyrium* Saints-Cirycus-et-Julitte, la théophanie du Crucifiement est fixée au-dessus d'une rangée de personnages qui, par leur choix, rappelle de près les figures alignées sous les théophanies absidiales de

1. La longue inscription qui accompagne l'image et dont la moitié seulement a été conservée, reproduit des fragments des textes que voici : *Cantique d. Cantiques* III, 11 : « Sortez, filles de Sion, et voyez le roi Salomon, avec la couronne dont sa mère l'a couronné, le jour de ses épousailles, le jour de la joie de son cœur ». — *Zach.* IX, 11 : « Pour toi aussi, à cause du sang de ton alliance, je retirerai tes captifs de la fosse sans eau. Revenez au lieu fort, captifs d'espérance » ; XIV, 6-7 : « Et il arrivera ce jour-là : il n'y aura point de lumière, mais du froid et de la glace. Ce sera un jour unique, et il est connu de Dieu ; et il ne sera ni jour ni nuit, et au temps du soir la lumière sera ». — *Amos* VIII, 9-10 : « Il arrivera en ce jour-là — oracle du Seigneur Dieu, je ferai coucher le soleil en plein midi, et j'envelopperai la terre de ténèbres en un jour serein. Je changerai vos fêtes en deuil, et tous vos chants de joie en lamentations... ». *Baruch* III, 36 : « C'est lui qui est notre Dieu, et nul autre ne lui est comparable ». — *Jean*, XIX, 37 : « Et il est encore écrit ailleurs : « Ils regarderont celui qu'ils ont transpercé ». — *Deuteron.* XXVIII, 66 : « Ta vie sera comme en suspens devant toi, tu trembleras la nuit et le jour, et tu ne croiras pas à ta vie ». — On remarquera la place importante prise par les prophéties des malheurs, qui sont autant d'appels au salut par la croix. A comparer aux citations des prophètes qui ne parlent que de la grandeur de Dieu et de son règne glorieux, ainsi que de l'Incarnation du Sauveur, sur une fresque de Baouît, chapelle 17, autour d'une théophanie (v. *supra*, p. 213). A Rome, à travers ces textes, on reconnaît la terreur devant le problème de la fin du monde, propre à l'Occident.

2. V. *supra*, p. 196 et s., 207 et s.

Baouît : une Vierge trônant avec l'enfant en occupe le milieu, deux apôtres et les deux saints locaux les encadrent (et l'un d'eux, saint Quirycus, est représenté en orante, sous cette théophanie du Crucifiement, comme saint Apollinaire l'est sous la théophanie de la Transfiguration). L'analogie est complète, et il n'y a que les portraits des donateurs, à Sainte-Marie-Antique, pour lesquels les décors des absides orientales, avec théophanie-vision, n'offrent point de pendant immédiat sur les monuments conservés.

Ainsi, les deux fresques de la grande église romaine, tout en nous faisant connaître des images absidiales de la théophanie du Crucifiement (dont les chapelles de Baouît et les sanctuaires archaïques grecs ne conservent plus aucun exemplaire), se laissent ranger, au même titre que les autres théophanies-visions des absides anciennes, parmi les reflets des peintures murales palestiniennes. Étant donné leur sujet, le prototype qui les inspira est à supposer dans l'abside de l'un des sanctuaires du Golgotha, tout comme les modèles premiers des autres images absidiales de la croix-théophanie, que nous venons de passer en revue.

CHAPITRE VII

DE LA DÉCORATION DES MARTYRIA A LA DÉCORATION DES ÉGLISES

Dans les derniers chapitres consacrés à l'architecture, nous avons essayé de montrer comment le *martyrium* s'était transformé en église de culte normal ou, mieux, ce que l'édifice ecclésiastique devait à l'architecture des *martyria*. Le même problème se pose pour les images qui décoraient les murs et les voûtes des sanctuaires du culte des reliques, corps saints et lieux saints. Les décorations des églises normales doivent-elles quelque chose aux décorations des *martyria*, et en quoi exactement cette influence possible s'est-elle manifestée ?

Une difficulté surgit lorsqu'on tente de serrer de plus près ce problème, nous l'avons connue en étudiant la transformation du *martyrium* en église : la ligne de démarcation entre ces deux catégories d'édifices ne se laisse pas tracer avec précision en présence des monuments précis du ve au VIIIe siècle. L'incertitude est plus grande encore lorsqu'il s'agit des décorations murales, parce que le nombre des décorations d'édifices qui ne seraient que des *martyria* est infime, et que, dans la plupart des cas, nous sommes amenés à opérer avec des exemples de peintures fixées dans des édifices qui tiennent à la fois du *martyrium* et de l'église. Or, si le témoignage de ces œuvres suffit pour établir une liste des principaux sujets iconographiques qu'on avait l'habitude de représenter dans les *martyria* (voir les chapitres précédents), il est insuffisant pour arrêter les limites de ce programme iconographique et pour affirmer, par exemple, que telle image ou tel groupe de figurations s'en trouvaient exclus. En effet, la décoration d'une église-écrin, si elle doit quelque chose à l'imagerie particulière des *martyria*, peut

avoir retenu parallèlement des éléments de la décoration des églises ordinaires, et la distinction nette entre les deux parties constituantes est rendue d'autant plus difficile que l'imagerie des *martyria*, on l'a vu, s'associe couramment à des sujets christologiques. Or, s'il en est ainsi, comment répondre à la question des influences possibles de la décoration des *martyria* sur celle des églises, à la fin de l'époque que nous envisageons principalement dans cette étude ?

Éliminons tout de suite un petit nombre de cas où l'influence des décorations de *martyria* est certaine : les scènes de la passion des saints et de leurs miracles, les figurations des martyrs rapprochés de la croix triomphale, leurs portraits, et, surtout, ceux qui les figurent en orante, s'inspirent en principe de modèles créés pour la décoration des *martyria* de ces saints[1].

La Vierge orante des absides des églises doit avoir la même origine. Il ne s'agit certes pas de faire dériver des décorations des *martyria* toutes les Vierges absidiales, ni toutes les Vierges orantes. La Vierge trônant, en reine-mère, qu'on aperçoit dans les absides à partir du VIe siècle (Parenzo), n'est qu'une réplique de l'image absidiale plus ancienne du Christ en majesté. Elle ne nous occupera point dans cette étude. Les plus anciennes images de Marie en orante restent aussi en dehors de notre sujet : celle de la dalle de Saint-Maximin, en Provence[2], où, représentée seule, elle figure, dit la légende, l'une des diaconesses du temple de Jérusalem ; celle du *Coemeterium Majus* (pl. XXXII, 1), où Marie fait le mouvement de l'orante, tandis que l'Enfant se tient immobile devant sa mère (la destruction de la partie inférieure de cette fresque empêche de savoir si Jésus était assis sur les genoux de Marie). Ces deux figurations célèbres n'appartiennent pas à l'art des *martyria*, mais la fresque de la catacombe, contemporaine des plus anciens portraits des martyrs, se rattache à l'art funéraire, et, fixée entre deux monogrammes du Christ (qui sont des équivalents de la croix), elle s'apparente aux figurations symboliques des martyrs rapprochés du signe triomphal du Christ. Comme ces saints, comme les défunts mis en présence du Christ ou de sa croix, Marie lève les deux bras et adopte ainsi le mouvement de l'iconographie typique des martyrs. Et, sur ce dernier point, même rencontre avec

1. V. *supra*, les chap. I et II du deuxième volume.
2. Le Blant, *Inscr. chrét. de la Gaule*, II, p. 277, n° 433.

la dalle de Saint-Maximien : Marie diaconesse prie dans le Saint des Saints, comme l'orante d'un graffite romain (il s'agit d'une chrétienne défunte) prie devant le chevet d'une église idéale qui est la Jérusalem Céleste, comme les martyrs de la coupole de Saint-Georges à Salonique prient dans d'autres églises abstraites qui symbolisent la même cité intelligible. Bref, les deux Vierges-orantes archaïques ne sont pas sans rapport avec l'imagerie des *martyria*. Mais bien plus étroits sont les liens qui unissent celle-ci aux Vierges-orantes des absides des églises byzantines.

Deux fresques de Baouît (pl. LVI, 1 et 2) en offrent les exemples monumentaux les plus anciens, auxquels il faut joindre les reproductions d'images absidiales semblables, sur les reliefs des ampoules palestiniennes (pl. LXI, 3 et 6), et de la porte de Sainte-Sabine (v. *supra*, p. 196). Les deux fresques coptes rattachent la Vierge orante à la scène de l'Ascension, mais les autres images prouvent que ce lien n'était pas obligatoire. On se rappelle, en effet, que sur les ampoules comme sur la porte, la Vierge est encadrée soit des douze apôtres, soit de deux apôtres, soit enfin de saint Jean-Baptiste et de Zacharie : le geste de l'orante prêté à Marie, dans cette série d'images, n'appartenait donc pas exclusivement à l'iconographie de l'Ascension. En outre, l'un des peintres coptes qui semble introduire la Vierge orante dans cette scène évangélique, s'en détache en même temps par l'interprétation des figures des apôtres. Je pense à la fresque de la chapelle 17 (pl. LVI, 1), où la Vierge est encadrée des douze disciples du Christ, immobiles et rigoureusement frontaux, tandis que dans les images normales de l'Ascension qu'imite la fresque de la chapelle 46 (pl. LVI, 2), leur extase est rendue par des attitudes mouvementées. En revanche, la rangée des douze apôtres frontaux se retrouve dans une autre peinture absidiale de Baouît (chapelle 42) où cependant la Vierge orante est remplacée par une Vierge trônant, avec l'Enfant auquel elle donne le sein ; une médaille de dévotion orientale montre la même rangée d'apôtres, figés de part et d'autre d'une Crucifixion[1]. Enfin une grande mosaïque du VIIe siècle à Rome, dans l'abside de l'oratoire-*martyrium* Saint-Venance, au Latran (pl. XLIII), figure une Vierge orante qui a au-dessus d'elle une vision céleste du Christ, et qu'encadrent des apôtres et des saints figurés debout

1. Garrucci, *l. c.*, pl. 479, 1 ;. V. aussi la Vierge orante de l'oratoire *ad praesepe* de Jean VII, p. 103-104.

et de face : l'ordonnance de la composition est la même qu'à Baouît, mais il n'y est plus question d'aucune scène historique concrète.

Il s'agit certainement dans tous ces exemples, comme sur la porte de Sainte-Sabine et sur l'ampoule palestinienne, de compositions symboliques, qui, inspirées ou non par des événements historiques précis, ont pour objet principal de représenter une vision divine et les témoins de cette vision (v. *supra*, chap. IV et V). La Vierge-orante, dans ces images absidiales ou dérivées de peintures d'absides, est le témoin principal de ces théophanies, et c'est à ce titre qu'elle a hérité des martyrs cet emplacement central, dans la conque du sanctuaire. Déjà saint Apollinaire orante, dans l'abside de son *martyrium*, venait s'adjoindre ainsi en quatrième témoin de la théophanie du Mont-Thabor (pl. XLI, 1) ; et la composition de la mosaïque ravennate, par la juxtaposition d'éléments historiques et abstraits, annonçait les peintures murales des absides de Baouît et de Saint-Venance. En passant de Saint-Apollinaire-in-Classe à ces œuvres on ne voit en somme que la Vierge prendre la place du martyr. Cette adaptation a dû se faire dans les sanctuaires commémoratifs de Palestine, là surtout où, dans l'événement évangélique commémoré par le *martyrium*, la Vierge apparaissait à la fois dans le rôle de sainte titulaire du sanctuaire et, en tant que Théotocos, agent de l'Incarnation réelle, c'est-à-dire de la théophanie par excellence. A en juger d'après les peintures et les reliefs que je viens de rappeler, l'octogone de l'Ascension, au sommet du Mont des Oliviers, a été parmi ces *martyria* où on a dû créer une composition monumentale avec la Vierge orante. Mais dans d'autres sanctuaires mariologiques, qu'on ne saurait préciser pour l'instant, d'autres images analogues, mais indépendantes, ont dû être créées parallèlement, et c'est d'elles que dérivent sans doute quelques-unes des compositions de Baouît, des ampoules, celles de Sainte-Sabine et de Saint-Venance.

A la faveur du succès inouï du culte de la Vierge, ces formules iconographiques, avec la Vierge orante (comme d'autres, avec la Vierge trônant, dont une variante qui la montre entourée des mages provient presque sûrement de Bethléem)[1], passèrent vite des *martyria* palestiniens aux églises du monde

1. On se souvient que, d'après une tradition arabe, les Perses au VIIe siècle avaient aperçu cette image sur un mur du sanctuaire de la Nativité à Bethléem.

entier. Dans les pays byzantins en particulier, une fois fixée dans l'abside, l'image de la Vierge orante ne la quitta plus jusqu'à la fin du moyen âge, et cela aussi bien dans les églises dédiées à la Vierge (par exemple la « Nouvelle Église » de Basile Ier à Constantinople) que dans des sanctuaires consacrés au Christ et aux saints (par exemple la chapelle archiépiscopale de Ravenne dédiée à Saint-André : pl. XXIX, 2 ; Sainte-Sophie de Kiev, etc.). Il est possible que la mosaïque du IXe siècle, à la « Nouvelle Église » de Basile Ier, ait contribué au rayonnement de la Vierge orante absidiale, pendant le moyen âge, tandis que, pour la période antérieure aux Iconoclastes, l'église des Blachernes a pu offrir une image analogue et entourée d'un prestige égal[1]. A aucun moment, bien entendu, le type de l'Orante absidiale n'avait exclu d'autres représentations de la Vierge fixées dans l'abside. Il en a été de même, on s'en souvient, des portraits monumentaux des saints dans la conque de leurs *martyria* : sainte Agnès, dans sa basilique romaine, se tient dans l'abside, debout et de face (sans faire le geste de l'orante), comme la Vierge sur plusieurs absides célèbres, par exemple, à Toqale (prothèse), en Cappadoce, et à Torcello, près de Venise.

Tout compte fait, le thème de la Vierge représentée au milieu de l'abside et surtout de la Vierge orante absidiale, dans les églises de culte normal, remonterait aux *martyria* palestiniens, et par là à la décoration des *martyria* antiques.

En dehors de ces cas précis, mais isolés, pour évaluer l'apport possible des décorations des *martyria* à celles des églises, souvenons-nous non pas des sujets qui varient d'un monument à l'autre, mais du thème central de l'iconographie des *martyria*. Car, si nous ne pouvons préciser les limites exactes de leur répertoire iconographique, nous avons pu constater, à travers les images qui le caractérisaient le mieux, la constance du thème des théophanies. Dans les images des visions, comme dans les représentations d'allure descriptive, scènes isolées et cycles entiers, l'art appelé à la vie par le culte des reliques s'est attaché régulièrement à la représentation de la « présence divine » dans les personnages et les événements figurés. Et rien ne semble mieux justifié, religieusement, que cette tendance dans une imagerie liée au culte d'objets où la puissance de Dieu était également présente.

1. Sur la Vierge-orante dans l'abside des Blachernes : KONDAKOV, *Ikonogr. Bogomateri*, II, p. 55 et s.

En principe, l'imagerie des *martyria* prolongeait ainsi la relique elle-même. Or, s'il en est ainsi, c'est la pénétration dans la peinture monumentale des églises du thème des théophanies sous ses aspects différents, qui pourrait nous donner la mesure de l'influence de l'imagerie des *martyria*. Nous l'observerons sur deux séries de faits parallèles, à savoir sur les fresques des oratoires de Baouît et sur les peintures christologiques des églises de culte normal, entre le V[e] et le VIII[e] siècle.

1. — Dans un certain nombre d'hypogées chrétiens et d'églises ou chapelles monastiques, coptes et cappadociennes, nous avons observé un type de décoration qui ne comprenait pas d'autre figuration que des croix et où une longue inscription faisait le tour de la salle cultuelle à la hauteur de la corniche[1]. Tandis que dans les hypogées ces inscriptions reproduisaient des passages de psaumes, c'est la Trinité, les anges et surtout les saints que les décorateurs des chapelles coptes chargeaient de la même tâche de préserver les locaux du culte. Car si, étant donné leur emplacement, ces inscriptions servent à un but apotropaïque, il s'agit cette fois d'invocations qui énumèrent les saints personnages susceptibles de protéger la chapelle. Comme dans tout texte prophylactique, les auteurs de ces inscriptions pensaient retenir ainsi, à l'endroit où ils fixaient leurs noms, la puissance surnaturelle des personnages invoqués. Or, il existe un certain nombre de chapelles coptes où des images viennent se joindre à ces textes apotropaïques, et l'examen de ces œuvres nous permet de surprendre la naissance d'un type important de décoration murale chrétienne. Ainsi, dans une chapelle d'Assiout[2], la bande de la corniche sert à contenir les noms des mêmes saints qui se trouvent représentés juste au-dessus (seuls des fragments de ces portraits sont conservés) : formule intermédiaire, semble-t-il, où les images peintes des saints invoqués remplacent les paroles de l'invocation écrite, mais où la place qui, jusqu'alors, était réservée à la prière écrite est utilisée pour l'énoncé des noms des saints protecteurs.

Une autre chapelle, celle-là en Basse Thébaïde, offre un autre exemple « de transition » : la longue inscription grecque

1. V. *supra*, p. 278 et s.

2. Clédat, dans *Serv. Ant. Égypte*, 9, 1908, p. 220-221. G. Lefebvre, *ibid.*, p. 57-58.

qui y fait le tour de l'oratoire reproduit certains versets des psaumes 118 (1-3), 31 (1-2), 40 (1-2), 127 (1-2) et l'incipit des quatre évangiles[1]. A ces textes, employés ici dans un but prophylactique et sous la corniche qui leur sert de fond, on a ajouté les noms des personnages qui étaient représentés au-dessous. Enfin, dans une chapelle de Baouît (pl. LIII, 1) on trouve une autre forme intermédiaire, qui, cette fois, se place entre les décorations aniconiques où des croix occupaient le haut des murs, et la plupart des autres exemples où cette partie de la décoration est réservée à des saints alignés[2]. Dans le cas présent, ce sont déjà des saints qui remplissent les panneaux supérieurs des murs. Mais, comme si l'artiste voulait rappeler que la fonction de ces images ne se distingue guère de celle des croix prophylactiques qu'elles remplacent, il donna à tous ces saints personnages le geste de l'orante. Rapprochés les uns des autres, les bras levés des saints forment ainsi une barrière infranchissable aux démons.

Dans la plupart des autres chapelles, à Baouît ou à Saqqara, on ne voit plus ni de ces chaînes de protecteurs portraiturés, ni d'invocations formant ceinture autour de la salle. Mais les invocations inscrites sur les murs, ainsi que les portraits des saints, y sont toujours aussi nombreuses et se présentent toujours comme deux formes parallèles d'un même appel à la puissance bienveillante des personnages sacrés. Quelques exemples d'invocations tracées sur les murs des chapelles préciseront les noms des protecteurs auxquels on recourt.

Baouît : 1. Trinité, prophètes, apôtres, martyrs, notre mère Marie, tous les saints, Apollo, Phib (et plusieurs autres saints) : Maspero-Drioton, n° 388. — 2. Trinité, archanges, notre mère bénie (Marie), notre père Apollo, Anoup, Phib (et de nombreux autres saints), tous les saints : *ibid.*, n° 477. — 3. Dieu d'apa Apollo, d'apa Phib et d'apa Anoup (et d'une série d'autres saints) et de tous les saints, sois vainqueur et sauve, ô Christ. Jésus-Christ, Jésus-Christ, qui est Eloei Sabaoth Emmanuel..., *ibid.*, n° 448. — Saqqara : 4. Trinité, apa Jérémie, apa Énoch, Michel et Gabriel, Marie, notre père Adam, notre père Abel, notre père Seth (et d'autres

1. Lefebvre, *l. c.*, p. 260-284.

2. V. aussi les différents personnages, dans la coupole d'un mausolée de Bagawat (notre pl. XXXIX, 2) qui, représentés côte à côte, font tous le geste de la prière : Marie, Noé et sa famille, Jacob et naturellement la personnification de la « Prière ». Daniel fait le même mouvement, mais il est séparé des autres orantes par une personnification de la « Justice » qui ne le reproduit point.

personnages de l'Ancien Testament), patriarches, apôtres, les vingt-quatre vieillards, les martyrs, Apollo, Anoup, Phib (et une série d'autres saints) et tous les saints : Quibbel, *Excavations at Saqqara*, p. 36, nº 27, pl. XLVI, 2. — 5. Apa Jérémie, apa Énoch (et d'autres apa), Michel, Gabriel, XM, Ménas, Sarmate, notre mère Marie, notre mère Sibylle (et d'autres saints) : *ibid.*, p. 35-36, nº 28, pl. XLVI, 1.

Dans aucun pays chrétien on ne semble avoir eu le même faible qu'en Égypte pour les inscriptions peintes ou gravées sur les murs des édifices et sur les objets cultuels. C'était une tradition locale ancienne, une forme de piété établie dès l'époque païenne[1]. Aussi c'est par centaines qu'on y lit, sur les murs des chapelles et ailleurs, des invocations dans le genre de celles que je viens de citer. Ces exemples peuvent suffire pour y observer certains traits constants et d'autres variables. Ainsi, le choix des saints personnages invoqués n'est jamais le même (sauf dans les prières très brèves) ; chaque dévot demandait de réunir pour lui ceux des nombreux intercesseurs possibles en qui il mettait le plus de confiance. Mais ses préférences personnelles ne lui faisaient oublier que rarement (sauf dans des inscriptions rapides) que les trois personnes de la Trinité (nommées séparément) seraient les auteurs de bienfaits qu'on voulait obtenir par l'intermédiaire des saints. Presque aussi souvent, on faisait suivre les noms du Père, du Fils, du Saint Esprit d'une évocation des apôtres, prophètes, archanges et de la Vierge Marie. Enfin, en tête des saints, variables (mais en majorité monacaux), on lit presque toujours les noms des saints locaux ; à Baouît, ils s'appellent Apollo, Phib et Anoup ; à Saqqara, Jérémie et Énoch. On se rappelle qu'Apollo, « l'ami des anges », avait été le fondateur du monastère de Baouît, et que Phib et Anoup étaient ses compagnons. Tandis que Saqqara a été le couvent de saint Jérémie et qu'Énoch, son compagnon, ne doit pas être confondu avec le personnage de l'Ancien Testament, son homonyme.

Si des invocations tracées sur les murs des chapelles de Baouît et de Saqqara on passe aux fresques qui recouvrent les mêmes parois, on y retrouve la variété dans le choix des saints portraitisés et la constance dans le thème réservé à l'abside ou dans la figuration des saints locaux. La variété

1. V. les observations de A. D. Nock, dans *The Harvard Theolog. Review*, XXVII, 1934, p. 55 et s.

des saints figurés dans chacune des chapelles de Baouît n'a pas besoin d'être démontrée : il suffit de relever leurs noms dans les descriptions et sur les planches des publications de J. Clédat, de M. l'abbé Drioton et J. Maspero. Dans les absides, malgré la diversité des sujets bibliques, évangéliques et autres (Vierge trônant avec le Christ), mis à la base de la composition unique qui les remplit, nous avons pu reconnaître partout le même thème : une théophanie-vision et ses témoins[1]. Or, cette vision de Dieu, obligatoire dans les chapelles coptes, et aussi obligatoirement fixée sur le mur du chevet de l'oratoire, fait pendant à l'invocation aux trois personnes de Dieu, ou parfois au Christ, par laquelle débutent régulièrement les litanies des inscriptions sur les murs des mêmes chapelles. Les anges et archanges, presque aussi fréquents dans ces prières et cités à la suite de Dieu, apparaissent également dans les absides auprès de la vision divine centrale. Toujours dans ces niches du chevet, aux pieds du Tout-Puissant, on trouve souvent « sainte Marie » et « nos pères les apôtres », que les invocations citent à leur tour. Enfin, les prophètes y apparaissent aussi, soit au bas de la vision, soit rangés à ses côtés (chapelle 12), soit enfin par la représentation de l'une de leurs visions, — de sorte que la classe des prophètes évoqués dans les inscriptions trouve, elle aussi, son correspondant fréquent dans l'imagerie monumentale.

Nous avons vu que les saints locaux, à Baouît comme à Saqqara, étaient invoqués dans les inscriptions votives de ces deux couvents, avec une constance qui est d'ailleurs normale. Or, les iconographes, dans ces mêmes monastères, reviennent aussi fréquemment sur ces sujets et les traitent même toujours selon une iconographie fixe : ainsi, à Baouît, les saints locaux Apollo, Phib et Anoup forment toujours un groupe symétrique de trois moines assis sur un banc commun ; Apollo en occupe le milieu, et des angelots les survolent (pl. LVIII, 2)[2]. A Saqqara, la tradition locale présente les saints du lieu d'une façon toute différente, mais non moins fixe, puisque la même formule se retrouve sur

1. V. *supra*, p. 207 et s.

2. Baouît, chapelles 7, 33, 35, 51 et autres. Reproduction dans Clédat (*Mémoires Inst. du Caire*, t. XII, pl. XXVII ; t. XXXIX, pl. XIV, XXXV, LI, et *CR Acad. Inscr.*, 1904, p. 9-10 du tirage à part). — Dans la chapelle 33, saint Apollon est figuré dans l'abside, comme les saints locaux de Saqqara le sont dans les oratoires de ce couvent : v. *infra*.

plus d'un monument[1] : Jérémie et Énoch y apparaissent à mi-corps, de part et d'autre du Dieu de la vision absidiale, à l'intérieur de la niche du chevet (pl. LVIII, 2). Exemples rarissimes (comme ceux des apôtres saint Pierre et saint Paul à Rome, ou encore de saint Démétrios à Salonique, de saint Ménas de la Grande Oasis, etc.) d'une iconographie de saints observée au lieu même et presque à l'époque de sa création, nous voyons ainsi ces portraits parmi les sujets constants des invocations peintes.

En résumé, pour tous les saints personnages mentionnés avec le plus de régularité dans les prières, les peintures murales des chapelles offrent des pendants aussi fréquents et en partie obligatoires. Le parallélisme des deux séries de témoignages se laisse établir ainsi d'une façon certaine : de part et d'autre, constance et variabilité respectives des mêmes éléments essentiels. D'ailleurs, dans la partie variable aussi, le lien qui rattache les peintures aux prières des inscriptions éclate parfois avec autant de force. C'est ainsi que, dans deux des inscriptions citées, on trouve invoqué parmi les saints « notre père Adam », qu'accompagne, dans l'un des deux textes, « notre père Abel ». On y trouve aussi, toujours parmi les saints, « notre mère Sybille », ou encore « les vingt-quatre vieillards » (de l'Apocalypse). Je relève ces noms de préférence à d'autres, parce qu'ils paraissent inattendus sur des listes de saints. Or, je retrouve ces mêmes personnages parmi les saints portraitisés sur les murs des chapelles de Baouît ou de Saqqara. « Notre père Adam »[2], comme l'appelle la légende sur la fresque (cf. l'invocation ci-dessus), est représenté en souverain sur un pan de mur (pl. LVIII, 1) d'une chapelle de Baouît dont je n'ai pu déterminer le numéro[3]. A côté de lui, dans un médaillon, on aperçoit Abel. La Sibylle a été représentée fréquemment : deux de ses images ont été trouvées à Baouît (Clédat, chapelle 3 ; Maspero-Drioton, salle 6) ; une troisième, à Saqqara (pl. LVIII, 2). Partout elle est figurée au milieu de personnifications de vertus, sur

1. Exemples : Quibell, *Excav. at Saqqara*, 1912, p. 22, n° 1733 ; p. 23, n° 1724 et n° 1725 ; cf. p. 23, n° 1719, pl. XXII, XXIII, 1 et texte p. 48.

2. Adam était assimilé aux saints dans l'Église copte... Cf. le curieux passage de l'inscription n° 29 de Saqqara : « ... remember all the race of our father Adam... ». Autre invocation semblable : Till, *Koptische Heiligen-und Martyrerlegenden*, I, Rome, 1935, p. 136.

3. La photographie de cette fresque a été déposée par Jean Clédat à la Coll. de l'École des Hautes-Études.

la plate-bande de l'arc qui entoure l'abside[1]. La légende qui accompagne ces images, même les plus concises, comme sur notre planche (la Sibylle et les vertus ne sont représentées que par leurs têtes), ne laisse aucun doute sur leur identification, et le rapprochement de toutes ces figurations de la Sibylle avec les images de la Vierge, suppose l'existence d'un lien particulier que les Coptes établissaient entre les deux personnages. Le rapprochement a dû se faire sur le thème de la Sibylle-prophétesse du mystère d'une vierge donnant le jour au sauveur.

Quant aux vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, détachés du texte qui les nomme le premier, ils sont devenus des saints de l'Église copte, et représentés en cette qualité sur une fresque du XIIe siècle, à Saint-Syméon d'Assouan[2].

La présence simultanée de tous ces « saints » extraordinaires parmi les protecteurs invoqués dans les inscriptions peintes des chapelles et parmi les personnages figurés sur les parois des mêmes oratoires prouve d'une façon certaine que fresques et inscriptions reflètent parallèlement une inspiration religieuse commune : les images de ces saints, tout comme leurs noms évoqués dans les inscriptions, servent à perpétuer, dans une chapelle, la prière du fidèle qui a pris l'initiative de

1. Pas de sainte liturgique du nom de Sibylle, même chez les Coptes. Il s'agit donc presque sûrement de la Sibylle des Oracles, dont la majorité provient d'Alexandrie : Quibell, *Saqqara*, 1909, p. 38, n° 7. Lemm, *Kleine Schriften*, p. 431, 22 ; le même, dans *Izvestija* de l'Ac. des Sciences de Saint-Pétersbourg, 1906, décembre, p. 160. Aux exemples cités dans ces ouvrages, ajoutez, Maspero-Drioton, Baouît, salle 6. Les douze vertus de la Vierge, citées dans un encomium de la Vierge (Lemm, *l. c.* et Kondakov, *Icon. Bogomateri*, I, p. 250), sont des vertus du Saint Esprit. Ils pouvaient donc être souhaitées par et pour chaque fidèle, p. ex. par les moines fondateurs d'une chapelle. Images de ces vertus à Baouît, sur les murs des chapelles 3, 12, 18 (numéros donnés par Clédat) et de la « salle 6 » (Drioton-Maspero), et dans une chapelle de Saqqara (notre pl. LVIII, 2).

2. Le culte des vingt-quatre vieillards, en Égypte, s'était entièrement détaché des lectures de l'Apocalypse. Il ne faut donc pas, comme on l'a fait quelquefois, reconnaître dans leurs images coptes, dans l'abside, un pendant aux mosaïques romaines où les mêmes vingt-quatre vieillards figurent dans les scènes de théophanies apocalyptiques. En Égypte, en tant que prêtres remplis du Saint Esprit, ils sont fêtés comme des saints (le 24 Hatur) et invoqués sur des stèles, à côté de la Vierge et d'autres saints. On leur donne des noms propres, en rattachant aux vingt-quatre lettres de l'alphabet la syllabe HA : H. Munier, dans *Annales Service Ant. Égypte*, 17, 1917, p. 163 ; Kaufmann, *Hdb. d. altchr. Epigraphik*, p. 150 ; Maspero et Bouriant, dans *Recueil des Travaux*, 17, 1893, p. 179 ; Monneret de Villard, *Il mon. de S. Simeone presso Assuan*, I, Milan, 1927, p. 48. Gaselee, *Parerga coptica*, Cambridge, 1912, I, 12 et 37.

ces peintures. Dans la plupart des chapelles, l'image peinte a pris le dessus sur l'invocation écrite, et les textes des prières n'y apparaissent que dans des cartouches spéciaux ou sous forme de graffites, tandis que les représentations figurées tapissent des murs entiers et dominent ainsi dans l'ensemble de la décoration. Nous avons vu cependant que ce décor des chapelles coptes a dû se former par phases successives en partant d'un type entièrement aniconique[1], où l'inscription-prière occupait une place essentielle et, avec les croix triomphales, affirmait le caractère apotropaïque de l'ensemble. Cette idée, centrale à l'origine de ces décorations, s'est-elle maintenue dans les œuvres plus évoluées ? Autrement dit, les peintures figuratives qui remplacèrent les signes prophylactiques, répondaient-elles toujours au besoin de fixer la puissance divine dans la chapelle ?

Pour quelques-unes des fresques de Baouît la réponse ne peut être que positive. Rappelons, dans la chapelle 17, la fameuse représentation d'une conjuration contre le mauvais œil[2], qui non seulement a été figurée en même temps que les peintures environnantes, mais introduite dans une scène à sujet chrétien. Cette image tout au moins se classe parmi les figurations apotropaïques. En outre, la composition au milieu de laquelle on a fixé la représentation magique a dû avoir une signification, sinon identique, du moins semblable : on se souvient qu'elle figure saint Sisinnios en cavalier tuant un personnage féminin qui incarne le Mal. Or, on a pu préciser[3] que ce thème, d'origine syro-palestinienne, devait sa popularité, dans le Levant, à ses vertus apotropaïques : les prières d'exorcismes populaires et des amulettes (bracelets, etc.), d'origine syrienne ou égyptienne, évoquent souvent la scène avec saint Sisinnios, triomphateur du Mal. Et, sur ces objets prophylactiques, le saint cavalier voisine avec une figuration énigmatique, où une tête du Christ et un serpent sont rapprochés d'un nœud d'Isis et du pentalpha (c'est-à-dire de signes magiques certains), et aussi d'un cycle

1. Il va de soi que cette évolution logique n'exclut pas la date plus ou moins avancée de certains monuments qui, théoriquement, auraient dû être antérieurs à des œuvres qui représentent des phases plus évoluées du même processus.

2. Clédat, dans *Mémoires Inst. du Caire* XII, 2, pl. LV, LVI.

3. Perdrizet, *Peregrinatio perambulans in tenebris*, dans *Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg*, 6, 1922, p. 13 et s. Peterson, Εἷς θεός, p. 122-123 (riche bibl.).

d'images évangéliques de type palestinien[1], qui, par ailleurs, a également inspiré des fresquistes de Baouît. Bref, la fresque copte de saint Sisinnios se range parmi les figurations qu'on croyait capables, par leur seule présence, d'éloigner le mal, et c'est pour cette raison que la représentation du mauvais œil conjuré a pu être fixée dans le cadre de cette image.

On peut aller plus loin. Sur le mur Ouest de la chapelle 17, un autre cavalier, saint Phoibammon, fait pendant à Sisinnios[2]. Il porte dans une main la couronne triomphale des martyrs et se voit couronné, en outre, par un petit ange volant. Aucune figuration superstitieuse ne précise la signification de cette image. Mais elle est symétrique à Sisinnios, et cet emplacement ne saurait être négligé. D'autant plus que, sur les amulettes auxquelles nous faisions allusion tout à l'heure, le cavalier saint Sisinnios est parfois remplacé par un autre, l'iconographie apotropaïque s'attachant principalement au motif même du cavalier-triomphateur. Tirant parti des deux variantes de l'image traditionnelle du prince victorieux, qui, à cheval, peut tout aussi bien écraser l'ennemi que s'avancer triomphalement, la victoire consommée, cette imagerie superstitieuse en fit une figuration-type du protecteur miraculeux. C'est ainsi que saint Sisinnios et Salomon, cavaliers l'un et l'autre, y connurent le succès que l'on sait. Et de même qu'autrefois les Dioscures-cavaliers affrontés ou, à la basse époque byzantine, d'autres cavaliers-protecteurs chrétiens se font face de part et d'autre des portes d'églises, pour mieux les garder[3], de même Phoibammon, qui fait pendant à Sisinnios, ne saurait être séparé de ce dernier.

Toujours à Baouît et à la chapelle 17, la même idée expliquerait la présence de quatre saints cavaliers (dont saint Victor) à un endroit aussi peu approprié à ce genre d'images que les pendentifs de la coupole[4]. Surmontant la difficulté qu'il y a à inscrire une figure de cavalier dans un triangle

1. Sur un bracelet, cycle qui rappelle celui des ampoules de Terre-Sainte : Annonciation, Nativité, Baptême, Crucifiement, Femmes au tombeau, Ascension. L'iconographie palestinienne de ces images est certaine : J. Maspero, dans *Annales Service Ant. Égypte*, 9, 1910, p. 246-258. E. Peterson, Εἷς θεός, p. 93.

2. Clédat, *l. c.*, pl. LIII, LIV.

3. P. ex. dans les Balkans, à l'époque turque, à Dragalevci, en Bulgarie, à Morača, en Serbie : Grabar, *Peint. relig. en Bulgarie*, pl. LI. *Mélanges Th. Uspenskij*, I, 1, pl. XVI.

4. Clédat, *l. c.*, pl. LI, LVII.

sphérique, les peintres de Baouît ont certainement tenu à fixer les images de saints cavaliers sur les pendentifs parce que ceux-ci assurent la solidité de la coupole. A une époque un peu plus ancienne, les pendentifs de l'un des mausolées de Bagawat recevaient chacun la représentation apotropaïque des trois croix rapprochées ; les pendentifs d'un autre, des images chrétiennes de l'aigle, autre symbole triomphal[1]. A Baouît même, nous avons noté, dans certaines chapelles, ces mêmes croix et ces aigles préposés à la garde des murs et des ouvertures. Enfin, des peintures tardives[2] fixent dans la coupole plusieurs saints cavaliers qui en font le tour : avec plus d'audace encore qu'à Baouît, on a voulu que la voûte de l'église fût confiée à la protection des cavaliers-triomphateurs. Malgré la différence de l'iconographie, on reconnaît la parenté idéologique de cette composition et de la mosaïque de la coupole de Saint-Georges à Salonique avec sa rangée de martyrs en prière (voy. *supra*, p. 111), et on se souvient une fois de plus de la légende constantinopolitaine selon laquelle des reliques de martyrs avaient été déposées entre les assises de la grande coupole de Sainte-Sophie. Les saints cavaliers dans les pendentifs de la chapelle 17 de Baouît devaient être chargés eux aussi de rendre « inébranlable » la voûte qui les surmontait, tout aussi bien que cette rangée de saints en orante déjà évoquée, qui, dans une autre chapelle de Baouît (sans numéro, voy. notre pl. LIII, 1), forme au haut des murs une chaîne de protection nouée autour de l'église.

D'autres images encore, dans les peintures murales coptes, pourraient être rapprochées des figurations apotropaïques (par ex. un Christ portant sur son livre la légende ΦΩC et ZΩH[3], typique pour les amulettes : fig.). Mais les exemples cités suffisent à montrer que plus d'un de ces ensembles figuratifs continua à remplir les fonctions prophylactiques des décorations aniconiques qu'il remplaça. Des images chrétiennes avec figures se substituèrent dans ce rôle aux inscriptions des prières et aux signes triomphaux des peintures archaïques, sans toucher au fond religieux commun à toutes ces tentatives de s'assurer l'assistance vigilante de Dieu et de ses saints. Je ne veux pas affirmer que, pour chaque Copte, toute image

1. Cf. p. 284.

2. Fresques du XVIII[e] siècle dans les coupoles des vestibules : églises des monastères de Saint-Paul et de Saint-Antoine, du côté de la Mer Rouge : Strzygowski, dans *Zeit. f. egypt. Sprache*, 40, 1902, p. 50-51, pl. II, 1, 2.

3. Clédat, dans *Annales Serv. Ant. Égypte*, 9, 1908, p. 222-223, fig. 7.

commandée ou aperçue dans une chapelle, tout portrait de saint, par exemple, avait la valeur d'un signe apotropaïque. Mais les figurations prophylactiques certaines que renferment les décorations coptes, tant aniconiques qu'iconographiques, et l'évolution suggestive de ces décorations nous font deviner en elles des figurations animées d'une pensée voisine.

Sans outrepasser les préceptes de l'Église[1], ces fresques se rapprochaient de ces figurations par le simple fait qu'elles laissaient reconnaître dans leurs images la présence immédiate d'une force divine, comme par ailleurs on admettait qu'une puissance, faste ou néfaste, animait les signes apotropaïques.

Dans une certaine mesure, nous le savons, toute image chargée d'une fonction semblable touche au thème de la manifestation surnaturelle de Dieu en faveur des hommes, c'est-à-dire à l'un des aspects des théophanies. Or, si les décorations murales coptes s'attachent à cet aspect des théophanies, elles n'en ignorent point un autre, celui des visions, puisque chacune de ces décorations, jusque dans les plus petites chapelles monastiques, en offre une image fixée devant les yeux du fidèle, dans la niche de l'autel[2]. Ces théophanies-visions s'apparentent ainsi, sur le plan religieux, aux autres images des mêmes décorations, et nous avons vu[3] en outre comment le cycle complet de leurs sujets (y compris

1. Saint Antoine recommandait de se signer et de marquer les maisons de la croix « qui remplace le Seigneur », pour chasser les démons qui redoutent par-dessus tout l'image de la croix (Vie par saint Athanase : Migne, P. G., 26, 893). Ailleurs, saint Athanase s'indigne en voyant des chrétiens s'adresser à des sorciers et porter au cou des amulettes en forme de quadrupèdes, tandis qu'il suffirait de porter « le sceau de la croix », pour guérir les malades et mettre en fuite les démons. Voici un fragment de ce texte important : [illegible] ὡς ὄνος χασμώμενος · [illegible] De son côté, saint Cyrille d'Alexandrie confirme en l'approuvant l'usage des chrétiens de marquer leurs maisons du signe de la croix, usage que Julien l'apostat cherchait à présenter comme une superstition grossière : *Contra Iulianum*, l. 6 : Migne, *P. G.*, 76, 797 ; les paroles de Julien, *ibid.*, 796 et s. — V. aussi les textes de saint Jean Chrysostome, saint Jérôme, Isidore de Péluse, etc., réunis par de Rossi, dans *Bullettino*, 1869, p. 63-64. Ces auteurs n'interdisent point expressément certaines pratiques superstitieuses (p. ex. le port sur le cou d'évangiles minuscules et d'autres objets prophylactiques), mais déclarent ces pratiques *non secundum scientiam* (saint Jérôme, *In Matt.*, l. 4, ch. 23 : Migne, *P. L.*, 26, 168).

2. V. chap. V.

3. V. p. 296 et s.

les personnages fixés dans les absides) trouvait son pendant dans les invocations inscrites sur les murs.

Pour juger équitablement de la signification religieuse des décorations coptes, il convient par conséquent de ne pas isoler la composition des absides, mais de considérer l'ensemble de leurs images. Mme C. Ossieczkowska, la première, a constaté fort justement la parenté de ces fresques et des litanies coptes[1]. Toutefois, pour Mme Ossieczkowska, qui admit l'influence des litanies des *offices* de l'Église d'Égypte, ainsi que pour M. L. Bréhier, qui, n'étudiant que les compositions des absides, les croyait inspirées par la *doxologie de l'anaphore* de la liturgie orientale[2], les fresques des chapelles de Baouît ou de Saqqara auraient été inspirées par la *liturgie* célébrée dans ces mêmes oratoires. Or, à mon avis, il s'agit d'une forme de la dévotion indépendante du culte liturgique, et ce que je viens d'observer à propos de la formation de ce décor s'accorde, sur ce point, avec plusieurs autres indications que voici.

Prenons les compositions d'abside. Dans la série importante des peintures de cette catégorie, en Égypte, deux exemples seulement (Clédat, chapelle 17 ; Maspero-Drioton, salle 6) montrent, entre les mains du Christ, le livre ouvert avec les mots ΑΓΙΟϹ ΑΓΙΟϹ ΑΓΙΟϹ, qui ont fait reconnaître dans ces compositions des illustrations de la doxologie liturgique. Or, cette triple acclamation a pu être inspirée, non par le chant d'Église, mais par l'Apocalypse à laquelle on l'a vu, les iconographes grecs et coptes des théophanies des absides ont fait plus d'un emprunt. L'absence de chérubins et de séraphins, indispensables dans une illustration de la vision d'Isaïe et de l'hymne liturgique, confirme l'indépendance de ces images par rapport à la doxologie de l'anaphore[3].

1. Dans *Byzantion*, IX, 1934, p. 53 et s.

2. L. Bréhier, dans *Arte şi Archeologia* (Jassi) II, 4, 1930. Il s'agirait d'une illustration de la doxologie de Dieu par les quatre *zôdia* qui acclament le Tout-Puissant par les mots : « Saint, saint, saint, Seigneur Sabaoth, le ciel et la terre sont remplis de ta gloire ». Cf. Brightman, *Liturgies eastern and western*, I, p. 86, 176, 323, 385.

3. Bréhier, *l. c.*, p. 3, voit dans la présence du Soleil et de la Lune, sur plusieurs images de la théophanie à Baouît, une influence de la prière eucharistique syrienne (*sic !* non pas copte), où les deux astres glorifient le Seigneur (Renaudot, II, 31). Or, représentés de part et d'autre de Dieu ou d'une divinité païenne, le soleil et la lune figurent traditionnellement leur éternité, et cette iconographie courante n'avait pas besoin de s'appuyer sur un texte liturgique précis à l'époque des fresques coptes. Cf. p. 179.

Et surtout, d'une chapelle à l'autre, à Baouît et ailleurs en Égypte, le sujet de la vision de l'abside change radicalement, et il suffit de se rapporter aux pages ci-dessus, où nous en analysons quelques exemples[1], pour se persuader que dans bien des cas ces théophanies n'ont plus rien de commun avec la vision d'Isaïe, à laquelle la liturgie emprunte son chant triomphal. La variété même de ces compositions s'oppose à ce qu'on y reconnaisse le reflet d'une hymne liturgique déterminée, quelle qu'elle soit. Il n'y a, à mon avis, qu'une seule composition absidiale à Baouît, où le lien avec la liturgie se trouve affirmé et l'image chargée de refléter une cérémonie qui se célébrait devant elle, auprès de l'autel : c'est la composition qui comprend les figures d'apôtres portant le calice et le pain eucharistique (pl. LIV, 2 et 3)[2]. Mais, inspirée par une vision d'Ézéchiel, cette image n'offre aucun point de contact avec la doxologie liturgique, et le thème eucharistique, loin de dominer comme dans des compositions absidiales du moyen âge, s'y trouve subordonné à celui de la théophanie. Nous avons vu comment, en conformité avec une tradition mystique, la communion-eucharistie se laissait rattacher à la communion par la contemplation de Dieu. Malgré l'allusion directe à l'eucharistie dans cette image isolée, on ne saurait donc y reconnaître l'influence immédiate de la liturgie[3].

Il en est de même des images des saints qui s'alignent sur les murs des chapelles. Ici encore, l'hypothèse d'une influence de la liturgie proposée par Mme Ossieczkowska se heurte à l'extrême variété dans le choix des personnages. Or, cette variété caractérise, au même degré, les invocations tracées sur les murs des chapelles. De part et d'autre, le choix des saints a dû appartenir au fidèle qui commandait les peintures ou faisait inscrire les textes des invocations. Que ce soit par une litanie ou par une série de portraits qu'il honorât les saints, les mêmes préférences lui ont fait arrêter son choix sur ceux des intercesseurs possibles qu'il croyait les plus

1. V. chap. V.

2. V. *supra*, p. 221.

3. L'influence directe de la liturgie, sur les images de la théophanie-vision se laisse surprendre, pour la première fois, dans les absides des églises cappadociennes. Ce sont les légendes qui accompagnent les quatre *zôdia* qui en apportent la preuve : Bréhier, *l. c.*, p. 7. Il n'est pas superflu de rappeler à ce propos que les verbes choisis pour désigner la manière dont chacun des *zôdia* proclame la gloire de Dieu, aussi bien sur ces images que dans la doxologie liturgique, étaient les termes consacrés des acclamations rituelles chez les Anciens : βοᾶν, κράζειν, λέγειν (E. Peterson, Εἷς Θεός, p. 191-193).

disposés à intervenir en sa faveur. Bref, dans leurs deux parties essentielles — théophanies des absides et portraits des saints dans les nefs — les décorations des chapelles de Baouit, loin de suivre un type canonique, présentent chaque fois une version originale, et c'est là l'un de leurs principaux attraits aux yeux de l'historien. Contrairement aux fresques des églises médiévales, ces peintures archaïques permettent toujours d'entrevoir les nuances particulières de dévotions individuelles, et partant la valeur religieuse, non ankylosée encore, qu'une peinture d'oratoire peu évoluée pouvait avoir pour l'individu.

La variété des visions de Dieu et des intercesseurs portraitisés fait encore mieux ressortir la constance des deux *thèmes* de la théophanie absidiale et des saints. En ajoutant les quelques scènes évangéliques, isolées ou groupées, et qui d'ailleurs figurent des théophanies du Nouveau Testament (Baptême, Enfance du Christ)[1], on résume le programme normal de ces peintures d'oratoire[2]. Ce programme devait répondre aux besoins essentiels du fidèle de l'époque antique : pouvoir contempler Dieu, à la suite des témoins de ses apparitions dans le passé ; retrouver le souvenir d'autres manifestations de sa puissance, dans certains épisodes de la vie du Christ ; enfin, approcher les saints qui, eux aussi, sont remplis du Saint Esprit. Rien dans tout ceci ne saurait avoir la moindre utilité didactique, et, en fait, les décorations du type de Baouit ou Saqqara n'étaient certainement pas conçues en vue d'une démonstration doctrinale. Elles ne parlaient pas à l'intellect, mais au sentiment religieux, en proposant au fidèle un moyen imparfait, mais appréciable, d'établir un contact avec le divin.

1. V. *supra*, p. 241.

2. Il ne reste en dehors des catégories énumérées que certaines scènes, isolées ou groupées en petits cycles, tirées de l'histoire de David. La place importante que l'Ancien Testament et ses héros tenaient dans la tradition copte suffirait pour expliquer l'intérêt qu'on porta à des sujets empruntés à la Bible. On n'ignore pas davantage la valeur typologique reconnue à l'épisode de la victoire de David sur Goliath : sujet principal de l'unique cycle d'images bibliques conservées à Baouit. Au début du IIIe siècle déjà, cette scène a été peinte dans le baptistère de Doura. Mais je crois surtout qu'à cette époque, dans les fresques de Baouit comme sur les plats d'argent du VIe siècle trouvés à Chypre, David a été l'objet d'une attention particulière de la part des artistes chrétiens, parce que l'histoire de son règne annonçait le règne futur du Christ, son antétype. Le thème développé pourrait ainsi se ranger parmi les figurations indirectes de la dernière parousie.

Les chapelles monastiques de Baouit et Saqqara ne sont pas des *martyria*. Mais on se rappelle la raison pour laquelle nous avons introduit l'étude de leurs décorations dans cette recherche. Ayant constaté que le thème général des théophanies, sous tous leurs aspects, s'attachait très naturellement à l'imagerie propre aux *martyria*, nous avons entrepris d'en rechercher les reflets dans d'autres édifices cultuels. Les oratoires coptes nous en ont offert de nombreux exemples. Ils nous ont montré surtout ce que l'état de conservation des *martyria* eux-mêmes ne permet plus d'observer : la réunion de toutes ces images des théophanies-visions et des théophanies évangéliques, ainsi que des représentations des saints protecteurs, en des ensembles variés, mais toujours animés par la même pensée religieuse. Les décorations de ces chapelles nous offrent l'analogie la plus suggestive aux peintures murales des *martyria*, mais aussi le premier groupe d'exemples de leur expansion. L'origine asiatique de l'iconographie copte des saints cavaliers[1], des images apotropaïques[2], et surtout la reproduction, dans les absides de Baouit, des types iconographiques palestiniens de l'Ascension (les deux variantes de Baouit remontent à des prototypes de Terre Sainte)[3], et probablement, de la Vision d'Ézéchiel[4], la représentation, dans une chapelle, d'un cycle de l'Enfance si typique pour la Palestine[5], tout ceci établit la priorité des monuments disparus de la Terre Sainte. Nous avons vu que cette imagerie des *martyria* fut introduite, en Égypte, dans des décors qui, primitivement aniconiques, avaient auparavant et gardèrent quelquefois plus tard un caractère prophylactique, et cela ne fait que souligner la parenté religieuse des peintures des chapelles coptes et des *martyria* : dans les unes comme dans les autres, les images étaient censées retenir la puissance de Dieu ou en signifier la présence. Cette parenté du programme imposé par des formes voisines de la dévotion, a dû faciliter, en dernier ressort, l'adaptation à de nombreux oratoires

1. Il suffit d'observer le costume iranien de ces personnages. Le même costume est porté par un chasseur, sur une fresque décorative dans la chapelle 37 de Baouit : Clédat, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, XXXIX, 1916, pl. XVI, XVII. Cf. une peinture semblable : Clédat, dans *CR Acad. Inscr.*, 1904, p. 5 du tirage à part.

2. Cf. *supra*, p. 302 et s.

3. V. *supra*, p. 233.

4. V. *supra*, p. 221, 233.

5. V. *supra*, p. 241.

monastiques coptes d'un genre de décoration créé pour les *martyria*.

2. — On aurait souhaité de pouvoir suivre le sort ultérieur de cette même influence, en Égypte, en passant des oratoires monastiques aux églises de culte normal, conventuelles et autres. Malheureusement, aucun de ces monuments n'a conservé ses peintures murales, et les quelques exemples de décorations dans les églises coptes qui pourraient être étudiés appartiennent à une époque trop avancée et n'offrent d'ailleurs que des fragments d'ensembles détruits. Force nous est donc de reprendre l'étude à un autre endroit, loin de l'Égypte et de la Palestine. Partout à l'intérieur de l'ancien Empire byzantin, les peintures monumentales archaïques ont presque toujours disparu pendant la Querelle des Images, et c'est par miracle que les ruines d'une église de Thrace, à Peruštica près de Philippopoli, gardent encore quelques morceaux importants de fresques du VIe siècle[1]. L'architecture de cet édifice imposant le classe parmi les églises dérivées des *martyria*, et peut-être sa décoration suit-elle également un type de la même origine. On ne saurait donc dire, avec assurance, si le cycle évangélique dont on y trouve un fragment important et que nous avons étudié plus haut, a été figuré sur les murs de cet édifice, parce qu'il a la forme d'un *martyrium* et était peut-être dédié à un martyr, ou bien parce que l'emploi de pareils cycles créés naguère pour les *martyria* s'était déjà généralisé dans les églises à culte normal.

Le cycle en question faisait primitivement le tour de la partie centrale de l'édifice tétraconque ou, tout au moins, en occupait les deux grandes absides latérales. Sur le côté Nord, où d'importants morceaux en existent encore, il est entièrement consacré à l'Enfance, illustrée avec la même abondance d'épisodes que dans les fresques coptes et — plus tard — cappadociennes, ou sur les ivoires syro-égyptiens. Mais c'est surtout aux descriptions des mosaïques de Saint-Serge à Gaza par Choricius que font penser les fresques de Peruštica, où un cycle de la Passion devait faire pendant aux illustrations des épisodes de l'Enfance[2], tout comme à Gaza.

1. GRABAR, *Peint. relig. en Bulgarie*, chap. I, *passim*. Sur le cycle de l'Enfance à Peruštica, v. *supra*, p. 240.

2. Cette hypothèse s'impose, étant donné que le cycle de l'Enfance occupe l'une des deux absides latérales symétriques de Peruštica et que l'autre devait offrir une série d'images analogue. On ne pourrait hésiter qu'entre les cycles

Les images du sanctuaire ont toutes disparu, sauf une figuration de l'Agneau élevé triomphalement sur un disque de lumière par deux anges-caryatides. C'est le motif de la voûte du sanctuaire de Saint-Vital, mais, dans l'église thrace, il occupe le berceau de la prothèse. Nous ignorons donc si une théophanie-vision occupait l'abside de Peruštica. En revanche, un autre thème des décorations des *martyria* y est présent : une scène de martyre, qui montre un saint anonyme conduit au supplice par deux bourreaux vêtus à l'orientale[1]. Cette image occupe un pan de mur, à l'extrémité Ouest du collatéral Nord, dans la partie qui touche à la grande abside Ouest de l'église. L'emplacement de la scène est caractéristique : c'est dans les bas-côtés, nous l'avons dit plus haut, et de préférence dans l'abside Nord de l'église, que dans les pays grecs et en Syrie, on fixait les reliques des martyrs[2], et c'est la salle attenante, c'est-à-dire le collatéral gauche, qui fournissait alors un cadre à son culte. Comme Sainte-Marie-Antique, où nous avons observé cette même ordonnance, le grand sanctuaire de Peruštica a pu servir au culte normal, mais la fresque du martyr nous certifie presque qu'il possédait des reliques et qu'il avait été dédié à un ou à plusieurs martyrs. Le type de l'édifice n'y était donc pas choisi sans raison cultuelle.

Mais, pour observer de plus près la pénétration de l'imagerie du *martyrium* dans la décoration d'une église de culte normal, à l'époque où ce processus a dû se dérouler le plus fréquemment, il faut se rendre une fois de plus au Forum Romain, dans les ruines de la diaconie de Sainte-Marie-Antique.

Nous avons analysé plus haut celles des fresques de cette église qui ont trait à la dévotion aux martyrs et les peintures votives, si nombreuses, qui en tapissent les murs. Rapprochées des mosaïques de Saint-Démétrios de Salonique, elles

des Miracles ou de la Passion. Mais, en fait, si les Miracles sont parfois symétriques à la Passion (Saint-Apollinaire-le-Nouveau et Saint-Gall), l'Enfance ne s'oppose nulle part aux Miracles. A Gaza, l'Enfance a pour pendant la Passion. Si à Peruštica l'illustration des évangiles était plus complète, le troisième cycle, celui des Miracles, aurait pu occuper le mur (la conque) Ouest.

1. Une scène toute semblable sur un tesson trouvé en Égypte : un martyr barbu, les mains liées derrière le dos, s'avance entre deux soldats coiffés de bonnets ronds ; ce groupe vient de passer sous une porte qui a son pendant elle aussi à Peruštica. Reproduction : STRZYGOWSKI, *Eine alex. Weltchronik*, p. 194, fig. 33.

2. V. *supra*, t. I, p. 335 et s. L'emplacement au Nord prédomine en pays grec, mais non pas en Syrie.

nous ont aidé à imaginer la formation des cycles d'images dans les *martyria*, et notamment des galeries de portraits de saints personnages, qui constituaient l'un des éléments essentiels de la décoration des nefs[1]. Enfin, les scènes tirées de la passion des saints Quirycus et Julitte, dans la chapelle qui leur était consacrée à Sainte-Marie-Antique, nous ont donné l'occasion d'entrevoir, mais d'assez loin, les images dramatiques analogues qui, selon les auteurs contemporains, ornaient les murs des *martyria* d'Asie Mineure, dès la fin du IVe siècle[2]. Bref, par une série de sondages, nous avons essayé de relever, dans les peintures murales de l'église du Forum, tout ce qu'elles pouvaient nous apprendre sur l'iconographie des *martyria* antiques disparus.

Mais le témoignage de Sainte-Marie-Antique, sur ces monuments — nous l'avons dit en son lieu — n'est qu'indirect, car ce sanctuaire lui-même, une diaconie mise sous le vocable de la Vierge, n'était point un *martyrium*. C'était une église de culte normal qui, d'une part, avait été encadrée de plusieurs oratoires-*martyria* et qui, d'autre part, étant dédiée à la Vierge Marie, s'associait facilement à des cultes voués à des saints divers, car (v. *supra*, p. 100) la hiérarchie des saints faisait de la Théotocos une intermédiaire entre Dieu et les martyrs. Ce n'est donc pas seulement en marge de la dévotion à la Vierge, mais en rapport avec elle, que ces cultes aux ἅγιοι σύνναοι venaient s'abriter sous le toit du sanctuaire mariologique. Il est évident toutefois que cette pénétration des cultes des saints dans une église de la Vierge, et des images apportées des *martyria* dans la décoration d'un sanctuaire de culte général, a dû se faire par étapes. Sainte-Marie-Antique qui, pendant plusieurs siècles (VIe-Xe) et à un moment critique dans l'histoire des rapports entre *martyrium* et église fut un sanctuaire important, rend un témoignage précieux, et cette fois direct, sur cette évolution et sur la formation du décor iconographique de l'église normale du haut moyen âge.

A Sainte-Marie-Antique, les images votives dédiées aux martyrs sont partout, — dans le presbytère comme dans la nef, dans les collatéraux et dans l'atrium[3]. L'église de la

1. *Cf.* pages 121 et s.
2. V. p. 71 et s.
3. Reproduction et description des peintures ci-dessous, dans Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, *passim* et dans Wilpert, *Mos. u. Maler.*, pl. 144, 2 ; 145, 1-4 ; 159 ; 160 ; 163 ; 164, 2-3 ; 194 ; 195 ; 196, 1-4.

Vierge les accueillait généreusement. Mais en fait ce n'était qu'une intrusion, qui ne dissimule pas l'ordonnance préméditée et la priorité de certaines séries de fresques, qui constituent le noyau de la décoration. Les deux éléments, à savoir les images qui appartiennent à l'église proprement dite, et celles qui lui viennent des cultes subsidiaires, se juxtaposent et se superposent, sans se fondre encore en un ensemble homogène. C'est ce qui fait l'intérêt de ce monument pour l'étude du présent chapitre.

Le chœur de l'église forme une salle qui ne communique avec les nefs que par un seul passage, assez étroit. C'est comme une petite église complète, et ses peintures qui datent du règne de Jean VII (704-9) forment un ensemble cohérent, qui, dans toutes ses parties, est consacré aux thèmes christologiques. Dans l'abside, primitivement, la Vierge-reine avec l'Enfant trônait au milieu d'anges et de saints. Un demi-siècle après la décoration initiale, Paul Ier (757-767) y remplaça la Vierge par un Christ en majesté, en soulignant ainsi que la salle cultuelle centrale n'était destinée à aucun culte particulier.

Toutes les autres images du chœur s'inspirent des évangiles : une Annonciation, sur le mur devant l'abside, à droite ; deux rangées de scènes narratives tirées du Nouveau Testament, sur les deux murs latéraux ; enfin, une série complète de portraits d'apôtres sur *clipeus*, fixés sur une guirlande, entre les scènes évangéliques et le socle réservé à une imitation peinte d'un tissu.

La série des apôtres en médaillons offre probablement le meilleur exemple du genre. Mais c'est surtout la composition du cycle évangélique qui est suggestive. Nous connaissons déjà cette suite de peintures : sur vingt scènes distribuées en deux registres superposés, dix étaient réservées à l'Enfance (tout le registre du haut), cinq à la Passion (mur Sud), cinq aux Apparitions du Christ après la résurrection (mur Nord). Autrement dit, c'est l'un des cycles antiques les plus développés qui aient été entièrement consacré aux principales catégories des théophanies évangéliques : Enfance, Passion, Apparitions. Nous avons vu que des cycles de ce genre s'étaient vraisemblablement constitués dans les *martyria* des Lieux Saints de la Palestine[1]. Mais au VIIIe siècle, à Sainte-Marie-Antique, il se trouve reproduit dans le chœur d'une

1. V. *supra*, p. 172 et s., 235 et s.

église de la Vierge, et il y forme le noyau central de la décoration d'un grand sanctuaire de culte normal.

On se souvient des peintures dans les deux salles qui flanquent *le chœur* proprement dit[1] : ici tous les sujets sont consacrés aux martyrs, à leurs portraits et à des scènes de leur passion. Avec des nuances suggestives, le décor de ces deux chapelles qui sont des *martyria* spéciaux, se conforme donc au programme iconographique normal de ces édifices commémoratifs[2]. Les décorations des deux chapelles restent autonomes, et *ne* font que s'ajouter extérieurement au cycle christologique du chœur. Même observation pour les peintures votives disséminées à travers la nef et les collatéraux ainsi que l'*atrium*. Dans toutes ces parties il n'y a pas eu de décoration figurative systématique, à l'époque où l'on décora le chœur de l'église. Ici, par conséquent, ce n'est plus un cycle complet, comme dans le *martyrium*-chapelle Saints-Quirycus-et-Julitte, mais chaque ex-voto se présentait comme un morceau autonome, et beaucoup d'entre eux faisaient écho au culte des martyrs, d'autres étant consacrés à la patronne du lieu, la Vierge Marie, mais sans qu'on ait songé à réserver à ces derniers une place centrale et à les grouper en cycles[3]. Iconographiquement, et malgré le caractère disparate de ces images, elles peuplaient la nef et les dépendances d'une église de la Vierge de portraits de saints alignés sur les murs, et quelquefois accompagnés de ceux de leurs fidèles. Elles prenaient possession de ses locaux, les unes (dans les chapelles) pour former des ensembles cohérents ; les autres en ordre dispersé, par poussées individuelles. On retrouve ainsi, à Rome, certains caractères généraux observés en Thrace, à Peruštica, deux siècles plus tôt : l'église proprement dite, ses nefs (Peruštica) ou son chœur profond (Sainte-Marie-Majeure), adoptent pour élément essentiel du décor les cycles théophaniques de l'Évangile créés naguère pour les *martyria* des Lieux Saints ; parallèlement, dans les dépendances et les collatéraux, du côté Nord surtout (des deux monuments cités), s'installent des images du culte des martyrs, les scènes de

1. V. *supra*, p. 100 et s.

2. La théophanie du Crucifiement avec, au-dessous, le groupe de la Vierge avec l'Enfant, des saints et des donateurs, qui occupe la niche centrale du mur Est, dans la chapelle Nord, appartient à ce programme des *martyria*, tout aussi bien que les portraits des martyrs et les scènes de leur passion. V. *supra*, p. 288.

3. Sur ces peintures de la nef et de l'atrium, v. p. 102 et s.

leur passion ; d'autres chapelles étroitement liées à l'église, mais encore autonomes, continuent à s'en tenir au programme iconographique des *martyria* des saints ; enfin, dans les absides, se maintiennent les théophanies-visions des *martyria* archaïques.

Toute cette distribution des images et le choix de leurs thèmes, à Sainte-Marie-Antique, nous mettent dans l'ambiance du culte grec et des traditions de l'art gréco-oriental. Et c'est ce que nous confirment les fresques cappadociennes qui nous permettent en outre d'observer d'autres aspects de la même évolution et en fin de compte la constitution définitive de la décoration typique des églises byzantines du moyen âge. Les monuments cappadociens restent cependant au delà des cadres chronologiques de la présente étude, et nous ne ferons donc que relever brièvement leur témoignage, comme nous l'avons fait ailleurs, pour marquer le point d'aboutissement d'une évolution commencée pendant l'antiquité. D'ailleurs la chronologie des fresques de Cappadoce (du IXe au XIe siècle) n'a qu'une valeur relative pour toute étude plus générale, étant donné le caractère très provincial et rustique de ces peintures rupestres : les faits qui, dans cet art monastique de Cappadoce, se placent entre le IXe et le XIe siècle ont pu se produire dans les grands centres artistiques à une époque plus ancienne.

La grande majorité des chapelles cappadociennes, malgré leur date relativement avancée, maintiennent dans l'abside une théophanie-vision avec témoins, telle que nous la connaissons d'après les sanctuaires du Ve au VIIIe siècle. Au bas des murs, elles reproduisent des portraits de saints comme dans plusieurs ensembles de fresques pré-iconoclastes. Enfin et surtout, leur cycle christologique, obligatoire, reste toujours fidèle au thème théophanique de l'Enfance. Quelquefois, une autre série d'images, moins développée (comme dans l'oratoire de Jean VII au Vatican), y est consacrée au deuxième des cycles théophaniques de l'Évangile, celui de la Passion, et ces images narratives se déploient le long de frises superposées, dans les nefs des églises[1]. Les Miracles et la Passion d'un saint font quelquefois le sujet d'un groupe d'images supplémentaire

1. Pour tous ces caractères et ceux qui seront notés plus loin, v. les descriptions et les planches de la grande publication du R. P. de Jerphanion. Plus haut, p. 277 et s., nous avons parlé de l'évolution du cycle évangélique, dans ces décorations.

et fixé dans un collatéral ou sur le mur Nord de l'oratoire[1]. L'archaïsme de la plupart de ces images et cycles a été remarqué, au moment même de leur découverte, par M. Millet et le R. P. de Jerphanion. Ajoutons que leur programme iconographique est celui même des *martyria* antiques des pays gréco-orientaux ou, mieux, des églises qui en avaient adopté les éléments essentiels, comme par exemple, Sainte-Marie-Antique. Ces décorations cappadociennes adoptent ainsi, à leur tour, le répertoire des thèmes iconographiques réunis naguère pour orner les murs des *martyria* de Terre Sainte et des tombeaux de saints. Elles en reflètent toutefois une phase d'évolution qui rappelle plus spécialement la grande diaconie de Forum Romanum, en ajoutant au cycle évangélique des théophanies, déployé au centre du local, des images hagiographiques reléguées sur la périphérie, et notamment du côté Nord de l'église.

Vers la fin du Xe siècle, dans l'église Toqale agrandie (= Toqale 2), ce genre de décoration subit une transformation significative, et les fresques de plusieurs églises du siècle suivant achèvent cette évolution et arrêtent un type nouveau de décoration. Selon le R. P. de Jerphanion, ce groupe de monuments oppose un art et un programme iconographique d'origine constantinopolitaine aux œuvres cappadociennes antérieures, qui appartiendraient à la tradition syrienne. Avec Toqale 2, la Cappadoce aurait passé ainsi de l'aire d'influence orientale à celle de la capitale byzantine. Mais cette théorie mériterait d'être revisée : à l'époque des fresques cappadociennes, même les plus archaïques, l'art qu'elles reflètent, parti de Palestine, s'était répandu à travers toutes les provinces chrétiennes, y compris Constantinople et sa région[2]. Ce ne sont donc pas deux courants d'art partis

1. JERPHANION, *Égl. rupestres de la Cappadoce*, I, 2, p. 310 et s. (Toqale II : histoire de saint Basile, sur le mur septentrional) ; I, 2, p. 557 (Zilvé, chap. Saint Siméon le Stylite : vie de ce saint « à dr. du sanctuaire ») ; II, 2, p. 279 (Belli Kilissé, cycle des apôtres, sur la voûte de la nef gauche). — Par contre, I, 2, p. 511, la vie de saint Jean-Baptiste à Tchaouch-In est représentée sur les pilastres devant l'abside.

2. Il suffit de rappeler deux séries de peintures. D'une part, les théophanies-visions absidiales que nous avons pu enregistrer au Sinaï, en Égypte, en Italie et dans la partie des Balkans qui correspond à l'aire d'expansion de l'art constantinopolitain ; je pense notamment à la mosaïque du Ve siècle dans l'abside de Hosios David à Salonique : v. *supra*, p. 198. D'autre part, les cycles théophaniques de l'Enfance, si typiques pour la Cappadoce, qui nous sont connus dans les décorations murales du Ve et du VIe siècle en Égypte (Abou-Hennis et

de deux points géographiques différents qui, successivement, auraient inspiré les praticiens de Cappadoce, mais deux types de décoration d'églises qui représentent des phases différentes de leur évolution générale. Dans les peintures du genre « archaïque » (avant Toqale 2, mais en partie aussi après cette œuvre, qui en Cappadoce fait l'effet d'une création novatrice), nous avons reconnu les caractères typiques du décor des *martyria* antiques. Nous savons qu'il a été transporté dans les églises et les oratoires de culte normal, dès le VIe siècle. Mais un coin perdu, comme le « désert » cappadocien, a réussi à le maintenir jusqu'au IXe-Xe siècle, et un conservatisme aussi tenace n'était probablement pas particulier à cette province. Il a dû fléchir néanmoins, dès le Xe et au XIe siècle, sous l'influence de l'école nouvelle de Constantinople. Elle fit prévaloir, dans ces œuvres, un style nouveau, et substituer au programme iconographique qui remontait aux anciens *martyria* palestiniens une figuration de « l'économie tout entière de l'Incarnation », selon le mot d'un liturgiste du XIe siècle, qui habita précisément une ville d'Asie Mineure, Théodore évêque d'Andida (Pamphylie)[1].

L'innovation a consisté essentiellement à remplacer les cycles spéciaux des théophanies de l'Enfance, de la Passion, etc., par un groupe d'images plus ou moins nombreuses, qui étaient choisies de manière à rappeler tous les épisodes importants de la vie terrestre du Christ, c'est-à-dire l'ensemble de la « réalité » de l'œuvre de Salut. On parachevait ainsi une

Baouît), à Rome (Sainte-Marie-Majeure), à Toulouse (La Daurade) et dans les Balkans (Peruštica). Ce dernier monument surtout — que le R. P. de Jerphanion ne mentionne pourtant pas dans son ouvrage sur la Cappadoce — est capital pour le problème des rapports entre l'art cappadocien du IXe et du Xe siècle et l'art constantinopolitain antérieur, car se trouvant en Thrace, c'est-à-dire dans une province voisine de la capitale de l'Empire (et à quelques kilomètres de la grande cité de Philippopolis), il reflète sûrement l'art de Constantinople au VIe siècle. Or, son cycle de l'Enfance, très développé, représente sans aucun doute la même tradition que trois siècles plus tard reprendront les fresquistes de la Cappadoce.

1. Théodore d'Andida, MIGNE, *P. G.*, 140, 417. Un rapprochement s'impose entre le cycle évangélique à Toqale II et les épisodes de l'histoire du Salut que Théodore d'Andida a cru devoir énumérer, pour résumer les étapes de l'œuvre du Christ commémorées par la liturgie. Ce rapprochement auquel le R. P. de Jerphanion ne semble pas avoir pensé (Théodore d'Andida n'est point cité dans sa monographie) me paraît d'autant plus justifié qu'il s'agit d'un auteur d'Asie Mineure et *grosso modo* contemporain de Toqale II. Je compte revenir sur ce texte et son intérêt pour l'étude des peintures cappadociennes dans une note spéciale.

évolution du programme de l'iconographie monumentale des sanctuaires grecs, telle qu'elle s'était annoncée dès les premières églises qui se laissaient inspirer par les *martyria*. Mais cette fois, plus étroitement liée à l'interprétation de l'évangile par la liturgie, cette imagerie a réussi à rompre nettement avec les cycles théophaniques et à les remplacer par des illustrations des « mystères » de l'Incarnation. A Toqale 2 encore, des morceaux des cycles théophaniques (par exemple l'Enfance) ont été maintenus, presque intacts, dans ces ensembles plus ambitieux. A Elmale-Klissé et son groupe, comme à la même époque dans les mosaïques de l'école constantinopolitaine, ces souvenirs se sont effacés, et toutes les parties de la vie du Christ se sont équilibrées, dans une série d'apparence homogène, qui, en peu d'images, résume tous les événements christologiques entre l'Annonciation et la Pentecôte. L'histoire de l'Enfance, si importante dans les ensembles théophaniques, a été surtout réduite au cours de ces transformations ; le cycle de la Passion a résisté davantage, à la faveur de la symbolique de la liturgie, qui n'a jamais cessé d'accorder une place de premier plan aux souvenirs de la Mort et de la Résurrection du Christ. C'est ici seulement, comme dans d'autres décorations byzantines du XI[e] siècle, qu'on voit le programme iconographique des églises se séparer des derniers souvenirs de l'art créé dans l'ambiance du culte des lieux et des corps saints, et y substituer un système d'images qui forment un pendant aux symboles de la messe[1].

Ces transformations, qui donnent une direction nouvelle aux cycles christologiques, n'affectent point les autres éléments de la décoration. Les galeries des portraits de saints personnages, au bas des murs, conservent leur place et leur importance. Les sujets hagiographiques, miracles et passion des saints locaux, occupent toujours les collatéraux et des panneaux secondaires des murs extérieurs[2], c'est-à-dire les

1. Les études pénétrantes que M. Millet a consacré aux cycles évangéliques des décorations byzantines concernent essentiellement les monuments de cette période plus avancée et les peintures de la fin du moyen âge : MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, p. 15 et s., 31 et s.

2. Faute d'exemples dans les petits sanctuaires de la Cappadoce, voir, au XI[e] siècle, à Sainte-Sophie de Kiev, quatre cycles répartis entre des collatéraux de la cathédrale et consacrés aux saints Joachim et Anne, parents de la Vierge, aux saints apôtres Pierre et Paul, à saint Georges et à l'archange Michel ; au XII[e] siècle, à Saint-Cyrille, à Kiev, cycle de saint Cyrille d'Alexandrie dans l'abside Sud de l'église ; au XII[e] siècle encore, dans l'église de Nerez, en Macédoine, cycle de plusieurs saints Anargyres, au narthex et dans les petites salles attenant, aux coins Sud-Ouest et Nord-Ouest de l'église.

parois rapprochées des locaux réservés au culte spécial de ces saints, selon la formule que nous avons rencontrée d'abord à Sainte-Marie-Antique et à Saint-Démétrios. Un souvenir analogue des *martyria* anciens se maintient aussi dans la décoration du chœur de certaines églises de Cappadoce, où le saint au nom duquel le sanctuaire est consacré est représenté au milieu du mur de l'abside[1]. Ce parti, qui fait penser au portrait du martyr dans l'abside de son sanctuaire sépulcral, semble disparaître après Toqale 2. Je ne le vois pas davantage dans les églises byzantines en dehors de la Cappadoce. Enfin, la composition de la théophanie-vision, si typique pour les *martyria* anciens, et que les chapelles archaïques de Cappadoce reproduisaient toujours, disparaît définitivement de la voûte de l'abside, dans les décorations cappadociennes du type évolué. L'image byzantine, médiévale, de la Déisis prend leur place, sans s'imposer d'ailleurs à tous les peintres byzantins des églises du moyen âge, en dehors de cette province. Ceux-là (ainsi que quelques fresquistes cappadociens) lui préféreront toujours la Vierge, seule ou encadrée d'archanges, pour remplir la conque de l'abside : motif que nous avons vu se rattacher à une formule courante de la décoration des *martyria* antiques.

Les cycles christologiques des églises de Cappadoce et leur répertoire iconographique, dans son ensemble, se rattachent ainsi aux peintures de la partie centrale de Sainte-Marie-Antique et aux fresques des oratoires-*martyria* qui l'encadrent. Or, dans cette même église, mais un siècle après les peintures de Jean VII et de Théodule, d'autres ensembles importants de fresques furent exécutés, probablement sous Nicolas I[er] (858-867)[2]. Ces nouvelles peintures recouvrent entièrement

1. Toqale II (JERPHANION, *l. c.*, I, 2, p. 310 et s.) : s. Basile au milieu de l'abside, entre les scènes de la Passion ; (*ibid.*, I, 1, p. 226) : s. Nicandre, même emplacement dans l'abside (le donateur de l'église portant le nom de ce saint, il est probable que celui-ci est le patron du sanctuaire) ; Sainte-Barbe dans la Soghanle-Déré (*ibid.*, II, 2, p. 321) : la sainte titulaire de l'église a son image sur l'un des pilastres à l'entrée du sanctuaire (intention manifeste de la mettre en valeur : l'emplacement correspondant du côté opposé ne présente qu'un ornement) ; chapelle Saint-Eustathios (*ibid.*, I, 1, p. 150) : l'une des trois images de ce saint occupe la douelle de l'arc qui précède l'abside (les deux autres, selon l'autre tradition évoquée ci-dessus, sont fixées dans les parties secondaires de l'église : sur le mur occidental et dans le narthex). Cf. dans le dernier de ces sanctuaires, le buste d'un saint martyr (Nicon ?), dans une niche creusée au bas de l'abside (*ibid.*).

2. GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, p. 103 et s., fig. 83, p. 106 et s., pl. XXI et s., fig. 86 et s. (en particulier fig. 86).

les murs latéraux des deux bas-côtés de la basilique et se distinguent des autres par l'ordonnance préméditée et systématique des images. Malgré la disparition ou le mauvais état de conservation de la plupart de ces peintures, leur cycle immense se laisse reconstituer dans ses grandes lignes : scènes de l'Ancien Testament, sur le mur Nord ; scènes du Nouveau Testament, sur le mur Sud. Ces images historiques étaient si nombreuses de part et d'autre qu'on a dû leur réserver jusqu'à six registres entiers (mur Sud). Si, dans la série de l'Ancien Testament, on ne distingue plus que des épisodes allant d'Adam à Joseph (mais il y en avait d'autres), les évangiles canoniques et apocryphes ont permis aux artistes du IXᵉ siècle de s'arrêter longuement à toutes les parties de la vie terrestre du Christ et même de la Vierge et de ses parents. L'essentiel pour nous est que ce cycle, contrairement à la première impression, ne fait pas double emploi avec les peintures évangéliques plus anciennes du chevet : tandis que celles-ci ne voyaient dans l'Écriture que les théophanies, les images des nefs illustraient l'histoire providentielle sous des aspects différents et en cherchant à tirer tout le profit didactique possible de la confrontation des événements des deux Testaments.

Les deux genres de cycles historiques se complètent ou, si l'on préfère, s'opposent à Sainte-Marie-Antique qui est, je crois, la seule église où on les trouve rapprochés sous le même toit, et c'est une des grandes leçons qui se dégagent de l'étude de ses fresques. Partout ailleurs, ils s'excluent l'un l'autre, soit pour des raisons chronologiques, soit parce qu'ils représentent des conceptions trop dissemblables, propres à deux mentalités différentes.

Le cycle historique et narratif est attesté à partir du IVᵉ siècle, pour les basiliques de Rome, où il se déployait, comme à Sainte-Marie-Antique du IXᵉ siècle, sur les murs longitudinaux des nefs[1]. Et déjà dans l'antiquité, des scènes de l'Ancien Testament y tenaient une place notable, soit qu'on leur consacrât tous les panneaux disponibles des murs, soit qu'on les y confrontât avec les épisodes de l'Évangile, sur les deux murs opposés de la nef. L'importance accordée, dans ces peintures, aux cycles bibliques témoigne sans doute d'une influence des fresques des synagogues (voir plus loin, p. 327), et, dans ce cas, les premiers exemples de décorations chré-

1. V. *supra*, p. 274, n. 1.

tiennes de ce genre pourraient être antérieures à Constantin. A partir du IVᵉ siècle en tout cas, elles semblent attachées à la décoration des nefs des basiliques, tandis qu'on ne les trouve point dans les édifices cultuels à plan central, où, même si des scènes historiques se joignent à des compositions abstraites, on en présente un choix particulier en les groupant d'une façon différente[1]. C'est que les cycles idéologiques propres aux édifices de toutes ces catégories spéciales s'opposent aux cycles narratifs et didactiques des églises de culte normal. Les unes se séparent des autres non pas en illustrant l'Écriture avec plus ou moins de détails et dans des séries d'images plus ou moins complètes, mais en subordonnant le choix et l'interprétation des sujets à des buts différents. Nous connaissons le programme idéologique de l'imagerie des *martyria* et, en partie, celui des hypogées. Les cycles des baptistères, sur lesquels nous ne pouvons nous étendre ici, sont d'une inspiration analogue. Or, les scènes bibliques ou évangéliques, qu'on fait participer à ces ensembles d'images, y contribuent à l'expression des idées qui gravitent autour du culte des morts et des martyrs ou autour du sacrement du baptême. Tandis que les mêmes épisodes de l'Écriture, introduits dans les cycles narratifs des basiliques, poursuivent visiblement un autre dessein : ils sont placés sous les yeux des fidèles, à l'église, pour leur instruction religieuse générale remplaçant la parole écrite des livres saints, et cet enseignement par l'image, nous dit-on, est surtout profitable aux illettrés[2]. Quant aux savants, ils se plaisent à en commenter la signification religieuse en des légendes versifiées, et rien ne prouve mieux que ces *tituli* latins la tendance pédagogique de cette imagerie[3]. Il s'agit, en somme, d'un pendant monumental aux illustrations des livres et, ni dans l'un ni dans l'autre cas, contrairement à ce que nous avons pu relever en

1. *Cf.* p. ex. les Miracles, dans la coupole du baptistère de Naples : *supra*, p. 256.

2. *Cf.* les célèbres passages de saint Grégoire le Grand : *Ep.*, IX, 208, dans *Mon. Germ. Hist.*, *Ep.*, II, p. 195 et *Ep.*, XI, 10, *ibid.*, p. 270. Ce texte a été repris par le concile de Paris en 825 (Mansi, XIV, 420). Saint Jean Damascène affirme à son tour que l'image est le livre des illettrés : *De imag.* III, 9 (Migne, *P. G.*, 94, 1332).

3. Je pense aux *tituli* composés par le pape saint Damase, par Prudence, Claudien, saint Paulin de Nole et leurs imitateurs de l'époque carolingienne, ainsi qu'aux légendes semblables qu'on lisait (d'après les guides des pèlerins qui nous en ont conservé un grand nombre) ou qu'on lit encore sous les mosaïques

examinant les images des *martyria* ou les objets prophylactiques, il ne peut être question de charger ces images d'une valeur religieuse intrinsèque.

Or, lorsque, partant des exemples les plus anciens de ces cycles narratifs dans les basiliques, on en suit le sort ultérieur, on constate qu'il n'est pas le même dans l'Église latine et dans l'Église gréco-orientale. Sainte-Marie-Antique vient de nous montrer qu'en Occident ces cycles narratifs et didactiques sont toujours en usage dans les nefs des basiliques en pleine époque carolingienne. L'exemple de la diaconie du Forum n'est pas isolé. En Italie et en Gaule, des illustrations monumentales des livres des deux Testaments, groupées en cycles antithétiques ou simplement narratifs, ont été d'un emploi courant jusqu'à la fin du premier millénaire[1]. Mais parallèlement, pendant toute cette période qui, allant du IVe au Xe siècle, correspond à une grande floraison du culte des reliques, les mêmes basiliques réservaient un groupe d'images spéciales à la partie de l'édifice qui, nous le savons, remplissait les fonctions de *martyrium*, c'est-à-dire au chevet. A Sainte-Marie-Antique, les trois salles du chevet, avec leurs décorations distinctes, suivent un usage grec. Mais ailleurs, où il n'est point question d'une influence orientale, cultuelle ou artistique, on voit que l'abside unique qui encadre l'autel et, par conséquent, le corps saint qu'il abrite, concentre sur son mur et dans sa conque les seules images de la décoration qui restent en dehors du cycle narratif de la nef et qui, par ailleurs, appartiennent à l'iconographie des *martyria* : le fond de l'abside (et quelquefois la portion du mur qui la surmonte) est occupé par une théophanie-vision, inspirée par l'un des sujets qui apparaissent déjà dans les *martyria* du Ve siècle et dans les absides de Baouît ou de Saqqara. Comme là, cette théophanie peut comprendre des éléments empruntés à des visions d'origine différente, aux prophètes et aux évangiles, ainsi qu'à l'Apocalypse ; tandis que le groupe symétrique

de Rome, de Ravenne, de Milan, de Naples, de Nola (l'actuelle Cimitile) et des villes de la Gaule, dans les églises du IVe au VIe siècle et du IXe. V. E. Steinmann, *Die Tituli und die kirchl. Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrh.*, Leipzig, 1892. V. Schlosser, *Schriftquellen zur Gesch. d. karol. Kunst*, passim. A. Springer, dans *Repert. f. Kunstwiss.*, VII, 1884, p. 379 et s.

1. Exemples à Rome : Saint-Pierre, Saint-Paul, Saint-Giovanni a Porta Latina ; exemples carolingiens : Saint-Gall et Münster en Suisse (pour ce dernier : Zemp, dans *Mitteil. d. schweiz. Gesellsch. f. Erhaltung d. hist. Kunstdenkmäler*, N. F., 5-7, Genève, 1906-1910).

d'anges et de saints en adoration y perpétue une formule créée pour la composition absidiale au IVe siècle[1].

A cette théophanie-vision de l'abside ou du chœur se joignent quelquefois non seulement des portraits de saints locaux, mais aussi les scènes de leur martyre ou de celui des apôtres, et cette tradition se maintient jusqu'en pleine époque romane[2]. On en saisit d'ailleurs la raison : les théophanies-visions et les scènes de la mort glorieuse des martyrs — si celles-ci ne figurent pas dans la crypte[3] — se fixent sur les parois et les voûtes de l'abside et du chœur des églises latines, parce que cette partie de l'édifice est le *martyrium* qu'elles se sont adjoint[4].

Le lien étroit qui existe entre la décoration particulière de l'abside-*martyrium* et la mystique de l'autel-reliquaire qu'elle renferme est souligné par la curieuse correspondance qui rapproche les sujets des peintures murales du chœur et ceux qu'on représente sur les autels et les *antependia* du haut

1. La plupart des basiliques romaines reproduisent inlassablement jusqu'au IXe siècle et au delà la composition absidiale d'un type créé au VIe siècle au plus tard (le plus ancien ex. conservé, aux Saints-Côme-et-Damien : v. notre pl. XLII, 1). Les fresques bénédictines de l'Italie centrale présentent des visions-Majesté (Mont-Cassin, cath. Capoue, etc.), tandis qu'en Lombardie, dans les premières années du XIe siècle, à Galliano, on voit une composition semblable mais en présence des prophètes (Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912, pl. II), selon une formule qui rappelle des fresques absidiales de Cappadoce (cf. [illegible], 2, p. 301, [illegible]). Des versions semblables de la Majesté (avec les prophètes), probablement inspirées par des modèles de l'Italie Septentrionale, se retrouvent en Catalogne au XIIe siècle (Burgal, Santa-Maria de Esterri de Aneu : Ch. L. Kuhn, *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Cambridge Mass., 1930, pl. XXXIII, XL). Au Nord des Alpes, absides carolingiennes (Schlosser, *l. c.*, p. [illegible] et s.) et romanes (Montoire, Tavant, Berzé-la-Ville, Vic, Saint-Jacques-des-Guérets, etc.) montrent presque toujours la théophanie-vision de la Majesté (quelques reproductions : H. Focillon, *Peint. romanes des églises de France*, 1938, pl. 30, 53, 105).

2. Galliano, Tavant, Montoire, Berzé-la-Ville, Vic. Quelques reproductions : H. Focillon, *l. c.*, pl. 109-111. En Catalogne : Sainte-Marie de Tarrasa et Barbara (Kuhn, *l. c.*, pl. XXXVII et XLVIII).

3. Comme p. ex. à Saint-Germain à Auxerre, à Saint-Savin-sur-Gartempe (Focillon, *l. c.*, fig. 1, 2 et pl. 26-29), à la cath. d'Aquilée.

4. Dans certaines églises romanes, p. ex. à Vic, les cycles théophaniques de l'Enfance et de la Passion tapissent les murs du chœur (et non pas de la nef). C'est le parti que nous avons relevé à Sainte-Marie-Antique (v. supra, p. 244) et qui permettait de réunir dans le chevet de l'église toutes les catégories des images qui primitivement constituaient le répertoire iconographique des *martyria*. Sur le cycle de Vic, v. J. Hubert, dans *Congrès archéol. de Bourges*, 1931, p. 566 et s.

moyen âge, en Occident. Sur les exemples de ces objets qui vont du VIe au Xe siècle, on trouve tantôt une ou plusieurs visions-théophanies[1], tantôt — si la technique et l'habileté des artistes le permettaient — des fragments de cycles qui développent les thèmes des théophanies de l'Enfance et de la Passion[2], bref les catégories d'images que nous avons fait remonter aux *martyria* des Lieux Saints. Mais, en outre, à côté de ces théophanies directes, les mêmes autels-reliquaires offrent des scènes du martyre des saints[3], c'est-à-dire des sujets qui appartiennent eux aussi au répertoire iconographique des *martyria*, mais à ceux des corps saints. Nous savons d'ailleurs que les figurations de la mort violente des martyrs évoquaient des événements marqués par une intervention divine et se rapprochaient ainsi, idéologiquement, des images des théophanies du cycle christologique. Les unes et les autres voisinent en tout cas dans les cycles des autels et *antependia* historiés, qui surmontent immédiatement les reliques déposées sous l'autel, le *martyrium* proprement dit.

Enfin, plus près encore des corps saints, entiers ou fragmentés, sur les reliquaires en pierre et en métal qui les renferment, une deuxième série d'images reflète les mêmes idées en reproduisant les mêmes catégories de sujets. Parfois, seuls le monogramme du Christ et la croix, décorent la boîte du reliquaire ; ils suffisent pour rappeler la communion mystique,

1. E. v. Sydow, *Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christ. Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV. Jahrh.*, Strasbourg, 1912. Lasteyrie, *l. c.*, p. 684 et s. Certains tombeaux de martyrs assimilés aux autels présentent les mêmes sujets empruntés au programme iconographique des murs et des voûtes du chœur. Exemples en France : tombeaux de saint Lazare à Autun et de saint Junien à Saint-Junien (Haute-Vienne) : Lasteyrie, *l. c.*, p. 666 (Majesté, apôtres et vieillards des théophanies de l'Apocalypse).

2. Sur le tombeau de saint Bénigne à Dijon, carolingien ou pré-carolingien, des reliefs représentaient *historiam Dominicae Nativitatis et Passionis* : *Chron. s. Benigni Divion.*, p. 384 (Schlosser, *Schriftquellen*, p. 337). W. Cook, dans *The Art Bulletin*, VIII, 1925, fig. 29-30 ; X, 4, 1928, fig. 1 et s. Gudiol y Cunill, *Els Primitius*, II, fig. 34 et s. (Enfance et Vierge), 63 (Enf.), 74 et s. (Enf.), 78 et s., 85 et s., 160 et s. (Passion), 181 et s. (Passion sur ciboire). Cf. Sydow, *l. c.*, p. 12, 88 et s., nos 2, 3, 9, 10, 13-15, 17-24, 26 etc. (Enfance seulement, Passion seulement, ou les deux cycles réunis) ; cf. p. 9, 10 (d'après *Liber Pontif.*). J. Braun, *Die Reliquiare*, Fribourg en Br., 1940, p. 671-675.

3. Cook, dans *Art Bull.*, VIII, 2, 1925, fig. 24 et s., 49-51 ; VIII, 4, 1926, fig. 1 et s. Gudiol y Cunill, *l. c.*, fig. 1, 13 et s., 28 et s., 39 et s., 56, 57 et s., 64 et s., 72, etc. Cf. Sydow, *l. c.*, p. 8-12 (d'après le *Liber Pontif.*, du VIe au IXe siècle), p. 17, 19, 23, 25, 27. Mâle, *Art relig. au XIIe siècle*, fig. 158.

dans leurs passions parallèles, du Christ et des martyrs[1]. Ailleurs, les images proclament la divinité du Christ, dans l'Épiphanie aux Mages, tandis qu'à côté les brebis-martyrs sont réunies autour de la croix de la Passion[2]. Un reliquaire antique, trouvé en Afrique[3], fait du Christ arrêté au-dessus des sources paradisiaques un martyr qui tient sa couronne, et on en voit une autre que la Main divine lui tend du haut du ciel (pl. LXVI, 2). D'autres groupes d'épisodes de l'Écriture, s'ils sont bien choisis, peuvent évoquer le thème essentiel de toute cette imagerie, c'est-à-dire la puissance de Dieu manifestée tout aussi directement dans les théophanies historiques que dans les reliques ci-contre. Ainsi, sur un reliquaire en bois du Sancta Sanctorum du Latran, provenant de Palestine, les cinq images réunies figurent toutes des théophanies évangéliques, avec l'accent posé sur la Passion : Nativité, Baptême, Crucifiement (scène deux fois plus grande que les autres), Femmes au tombeau, Ascension (pl. XLVII, 1). Tandis que le beau reliquaire en argent de Saint-Nazaire, à Milan[4], réunit cinq autres scènes qui gra-

1. Exemples : N. M. Bélaev, dans *Seminarium Kondakovianum*, III, p. 120, fig. 3 et pl. XVII (deux reliquaires au Musée de Sofia). Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 125, b. Description d'un reliquaire orné de croix et de chérubins, qui se trouvait au VIIe siècle à Antioche : Mar Thomas évêque de Marga, *Hist. monast.*, I, 5 (trad. allem. dans *Bibl. d. Kirchenväter*, 22, p. 303). Sur les reliquaires paléochrétiens : H. Swoboda, dans *Mitteilungen d. Zentral-Kommission* (Vienne, Autriche), N. F., XVI, 1890, p. 1 et s. Cabrol, *Dict.* s. v. capsa, cassette, col. 2343. Lauer, dans *Mon. Piot*, 15, 1906, p. 71 et s. Kaufmann, *Handb. d. christl. Archeol.*, p. 55. Belaev, l'article cité ci-dessus. Dyggve, dans *Zeit. f. Kirchengesch.*, 1940, ainsi que la récente monographie de J. Braun, *Die Reliquiare*, 1940.

2. Ph. Lauer, dans *Mon. Piot*, 13, 1906, p. 229 et s., pl. XIX (reliquaire de Brivio en Lombardie). — Sur le thème des brebis-martyrs rapprochées de la croix, v. *supra*, p. 66. — A Sivas, reliquaire byz. avec agneau et croix : *Byz. Zeit.*, 39, 1939, p. 393, pl. III. Cf. images gravées sur les autels paléochrétiens de Grèce : Sotiriou, dans Ἀρχ. Ἐφημ., 1929, p. 232-233. — A côté d'une *Traditio legis*, les sujets que voici sont réunis sur un reliquaire du Ve siècle, à Saint-Jean, Ravenne : Daniel dans la fosse aux lions, Adoration des Mages, Femmes au Tombeau et Ascension : *Felix Ravenna*, 1930, nos 1, 2, p. 21 et s. Cf. *Riv. arch. crist.*, 2, 1930, p. 299. — Exemple de reliquaire qui, vers 1100, maintient le rapprochement de figurations symboliques et d'images historiques : « lanterne de saint Vincent » à Conques (Bréhier, *Le style roman*, pl. XLIII ; la forme de ce reliquaire n'est pas moins archaïsante : v. t. I, p. 417).

3. De Rossi, *Bullettino*, 1887, p. 118 et s. Peirce et Tyler, *l. c.*, I, fig. 16[illegible] et notre pl. XLVI, 2.

4. De Mély, dans *Mon. Piot*, 7, 1900, p. 65 et s., pl. VIII-IX et R. Delbrueck, *Denkmäler spätantiker Kunst*, IV, 1, Berlin, 1927, pl. I-IV. Autres reliquaires paléochrétiens prov. d'Italie du Nord et de Gaule : *The Art Bulletin*,

vitent autour des Épiphanies aux mages et aux bergers et de celle de la Multiplication des pains (pl. LXX, 3), interprétées comme des images de la puissance suprême du Christ (dans les trois scènes, Jésus est représenté trônant). Ce petit cycle est complété par deux exemples de justice et d'autorité inspirées par Dieu, à savoir les Jugements de Daniel et de Salomon. Il est possible que, dans ces deux dernières scènes, le rapprochement qui s'impose entre le Christ siégeant en majesté et ces deux juges également trônant, comprenne une allusion au rôle d'assesseurs du Juge céleste qui sera celui des martyrs.

Enfin, il y a des reliquaires antiques où les portraits du Christ entouré des apôtres, de la Vierge adorée par les anges et des martyrs, qui sont tous représentés sur le même plan (par exemple dans des médaillons alignés), rappellent l'identité de la force qui agit dans le Christ et dans les saints et leurs reliques. Pour souligner la notion de puissance que l'iconographie du reliquaire est appelée à faire valoir, une pyxide de Grado[1] choisit le type de la Vierge-reine pour le couvercle, tandis qu'elle réserve le pourtour aux portraits des martyrs. Étant donné la fréquence des images qui rapprochent la Passion du Christ et la mort violente des martyrs et notamment des portraits de ces saints, sur les reliquaires antiques, on ne saurait expliquer autrement que par le hasard des trouvailles l'absence de représentations du moment même du martyre sur les lipsanothèques anciennes conservées (cf. cependant la pyxide en ivoire du British Museum avec la scène du martyre de saint Ménas. Elle a pu servir à conserver des reliques : pl. LXVII).

Ces figurations sont d'ailleurs fréquentes sur les reliquaires du moyen âge[2], qui par ailleurs maintiennent longtemps les

20, 1938, p. 193-226. *Atti e memorie della soc. istriana di arch. e storia patria*, 24, 1908. Autres considérations sur le reliquaire de Milan, v. *supra*, p. 245, 248, n. 1. D'après saint Ambroise, auteur milanais, *de spiritu sancto*, 4, 6 (Migne, *P. G.*, 16, 817), la *même puissance divine* se manifesta dans les Jugements de Daniel et de Salomon, et dans les Miracles du Christ. D'où rapprochement possible des images du reliquaire, et notamment autour du thème de cette forme de la théophanie qu'est toute manifestation de la puissance de Dieu.

1. De Rossi, *Bulletino*, 1872, p. 155 et s., pl. X-XII. Cf. *ibid.*, 1887. Peirce et Tyler, *l. c.*, II, fig. 137, c.

2. Passion des martyrs, sur les châsses, à partir du XIIe siècle, c'est-à-dire depuis l'époque des « élévations » fréquentes des corps saints. Exemples : Marquet de Vasselot, dans *Rev. Arch.*, II, 1905, p. 15 et s., 231 et s., 418 et s., pl. VII, XIV, XVI, XVII. Mâle, *Art religieux au XIIe siècle*, fig. 142 et 148 (saint Hilaire), 145 (saint Martial de Limoges). Braun, *Die Reliquiare*, fig. 482.

thèmes les plus typiques de l'iconographie des reliquaires antérieurs. Bref, dans l'ensemble, les cycles des reliquaires et ceux des *antependia* et autels sont les mêmes ; et les uns et les autres empruntent leur programme à l'imagerie des *martyria*. Ils rejoignent ainsi le groupe des images qui décorent le plus fréquemment l'abside (ou le chœur) des églises latines anciennes, et ils s'opposent par contre aux peintures des nefs, narratives et didactiques, d'une inspiration toute différente. Comme en architecture où, à la fin de l'antiquité, la basilique latine réunit par addition un chœur-*martyrium* et des nefs-salles de réunion, les images qu'on réunit dans ces sanctuaires offrent deux séries juxtaposées, mais distinctes.

L'Orient est plus pauvre encore que l'Occident en exemples conservés de peintures murales dans les églises archaïques de culte normal. Quelques textes nous certifient cependant qu'à l'époque très ancienne et jusqu'au début du Ve siècle des cycles d'images historiques tirés de l'Écriture et destinés à l'instruction des masses des fidèles y étaient également en usage. Les docteurs cappadociens, à la fin du IVe siècle, en vantent l'utilité pédagogique avec la même conviction que les Pères occidentaux[1], et quelques décades plus tard, dans sa lettre souvent évoquée, saint Nil, du fond de sa retraite du Sinaï, recommande à un correspondant de Constantinople de fixer sur les murs des basiliques les deux séries des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testaments, que les peintres latins ont si souvent représentées en les groupant d'une façon identique. Il ne s'agit donc pas, pour cette époque ancienne, d'une conception de l'imagerie monumentale particulière à l'une des parties de la Chrétienté, mais d'un courant qui la traversait d'un bout à l'autre. Toutefois cette solidarité de l'Orient et de l'Occident ne fut pas durable. Car depuis la lettre de saint Nil on n'entend plus parler dans les pays grecs et orientaux de cycles didactiques qui réuniraient symétriquement les deux Testaments, et aucun monument conservé n'en offre d'exemple[2] ; tandis que, nous venons de le rappeler, l'Occident latin maintient et affirme la pratique de cette ordonnance dans les nefs des basiliques préromanes.

Depuis qu'on connaît les fresques de la synagogue de

1. V. les textes reproduits *supra*, p. 71. Pour saint Grégoire de Nysse (Migne, *P. G.*, 46, 737) l'imagerie est un instrument pédagogique comparable à la parole du sermonnaire, mais plus puissant. Les docteurs latins de tout temps ont reconnu le rôle didactique de l'iconographie chrétienne.

2. V. ci-dessous sur les scènes bibliques à Peruštica, p. 330.

Doura, il est permis d'affirmer avec une certitude presque absolue que les cycles narratifs et édifiants, sur les murs des églises, prolongent un usage des maisons de prière juives. Certes, le cycle des images de Doura ne puise ces sujets qu'aux seuls livres de la Bible, mais le choix et le groupement des épisodes y sont soumis à un dessein pédagogique, et il est même rare de trouver par la suite un grand ensemble de peintures historiques qui obéisse avec plus de rigueur aux nécessités d'une démonstration doctrinale[1]. Quelques détails suggestifs, à côté d'autres, établissent un lien plus étroit entre ces peintures monumentales et les ensembles de fresques ou de mosaïques postérieures dans les églises : 1º de part et d'autre de l'abside, l'artiste de la synagogue déploya plusieurs frises superposées de scènes historiques ; 2º comme dans les églises plus tard, on y constate des séries d'images antithétiques, qui, partant de l'axe central, s'alignent symétriquement les unes à droite, les autres à gauche du panneau du milieu ; 3º ce panneau est consacré à une composition abstraite, qui s'oppose ainsi aux tableaux historiques qui l'entourent, et ce parti aussi sera normal dans les églises ; 4º enfin, de grandes images des héros de la religion juive se placent, entre le panneau central et les cycles historiques, des deux côtés de l'abside (pl. XLV, 1), conformément à un dispositif qu'on trouve en outre dans le *mithreum* de Doura (pl. XLV, 3). Les artistes chrétiens feront de même et encadreront volontiers l'entrée de l'abside de grandes figures d'archanges, de prophètes ou de saints, qui sépareront ainsi, comme à la synagogue, la composition de l'abside et les tableaux historiques de la nef.

Si des modèles juifs de ce genre devaient inspirer les décorateurs des plus anciens sanctuaires chrétiens,, cette transmission a pu se faire dès avant la Paix de l'Église et, avant tout, au profit des salles de réunion chrétiennes qui dérivaient le plus directement des synagogues, les *ecclesiae* proprement dites. C'est dans ce genre d'édifices aussi que les cycles d'images narratives et didactiques ont dû se maintenir à l'époque où les docteurs cappadociens et saint Nil nous en certifient l'existence. D'ailleurs, le fait que les basiliques

1. Sur les thèmes religieux interprétés par ces fresques : Grabar, dans *Rev. Hist. Rel.*, 103, 1941, p. 143 et s., 104, 1941, p. 5 et s. — Reproductions : Marcel Aubert, dans *Gaz. B.-A.*, 1937, juillet-août, et surtout, *Excavations at Dura-Europos. Report of Sixth Season*, planches et Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*, 1939, planches.

latines (où les scènes de l'Ancien Testament sont particulièrement fréquentes, dans ces cycles, et y règnent quelquefois sans partage) leur réservent les murs longs des nefs, c'est-à-dire la partie de l'édifice cultuel qui n'a point été contaminée par le *martyrium*, confirme indirectement cette conclusion. Or, il n'en a pas été de même en Orient, puisque les cycles de ce genre n'y apparaissent plus ni sur les monuments conservés, ni dans les descriptions postérieures à la lettre de saint Nil. Pour expliquer cette scission on pense tout de suite au sort différent fait au *martyrium* dans l'architecture ecclésiastique orientale, où nous avons observé non pas sa jonction avec l'église comme à l'Occident, mais une absorption de l'église par le *martyrium*[1]. Si l'édifice cultuel oriental, à la veille du moyen âge, n'a généralement su maintenir intacte aucune partie importante de la *domus Dei* initiale, indépendante du *martyrium*, et a fait de celui-ci le type normal du sanctuaire, un processus parallèle, appliqué à la décoration monumentale, aurait dû éliminer l'imagerie habituelle des anciennes basiliques et la remplacer par les cycles du *martyrium*, qu'il a suffi d'adapter aux besoins nouveaux de l'église évoluée.

Si insuffisantes que soient nos sources d'information, des témoignages isolés de textes et de monuments permettent de saisir certains faits suggestifs à cet égard. Tandis que des *tituli*, qui éclairent si bien leur tendance descriptive et didactique, accompagnent les peintures des basiliques latines, les légendes qui se lisent sur les images monumentales grecques et orientales, lorsqu'elles ne se contentent pas d'en nommer le sujet, reproduisent des mots de prières[2], et nous offrent ainsi une expression verbale de la fonction religieuse des peintures selon les croyances des chrétiens d'Orient. Ces deux types d'inscriptions, tous les deux étroitement liés aux images respectives, permettent de mieux saisir les deux attitudes religieuses qu'elles représentent : la peinture narrative et didactique dans une basilique est à la fresque d'une

1. V. *supra*, t. I, chap. IV.

2. Exemples : à Saint-Jean-d'Éphèse, au-dessus des colonnes qui encadraient le tombeau de l'apôtre (Sotiriou, dans Ἀρχ. Δελτ., 1922, p. 158, n. 1 : plusieurs versets du Ps. 131) ; à Sainte-Irène de Constantinople, devant l'abside (W. George, *Saint-Eirene*, pl. 25, p. 47 et s.) ; à Sainte-Sophie de Salonique devant l'abside (Diehl, Le Tourneau, Saladin, *Mon. chrét. Salonique*, p. 138) ; à Sainte-Sophie de Kiev, devant l'abside (Kondakov et Tolstoï, *Russ. Drevnosti*, IV, p. 122 : Ps. 45, 5-6), etc. Cf. les nombreuses invocations auprès des peintures, dans les oratoires coptes, *supra*, p. 296 et s.

chapelle de Baouît ce qu'un [illegible] de saint Paulin ou de Prudence est à l'invocation d'un pèlerin copte anonyme, peinte sur le mur de l'oratoire. Or, nous savons — et je n'ai pas à revenir là-dessus — que les décorations iconographiques complètes ont pu être créées en pendants figuratifs à de pareilles prières peintes et que toute l'imagerie des *martyria*, d'une inspiration très analogue, s'est constituée en dehors de toute préoccupation pédagogique et doctrinale, provoquée par la volonté de mettre le fidèle en présence de Dieu et du divin, ou de retenir la puissance de Dieu dans le local cultuel, pour le préserver lui-même avec le fidèle qui le fréquente. Or, ce programme n'offrait aucun point de contact avec l'imagerie des églises proprement dites, si, pour diverses raisons qui ont été évoquées plus haut, les peintures des *martyria* n'avaient fait un grand usage des sujets christologiques. Dans les *martyria* des Lieux Saints, ces figurations devaient même être prédominantes ; et c'est pourquoi, tout comme dans l'histoire architecturale des *martyria* d'Orient, dans l'évolution de l'imagerie monumentale qui y fut fixée, ces sanctuaires palestiniens ont dû jouer un rôle essentiel, en facilitant le transfert du cycle des *martyria* sur les murs des églises de culte normal. Nous les y retrouvons effectivement, reconnaissables au choix des épisodes historiques qui répondent aux divers aspects du thème des théophanies, au lieu de relever d'autres événements mentionnés par l'Écriture.

Première conséquence de l'influence de l'art des *martyria* : les scènes narratives de l'Ancien Testament, normales dans les basiliques, mais qui n'avaient pas de raison d'être dans les *martyria*, se trouvent exclues de la décoration des églises byzantines. Aucun cycle d'images bibliques, dans les églises grecques et orientales depuis le VI[e] siècle, n'y fait pendant aux longues séries de scènes du Nouveau Testament. A la rigueur, mais c'est alors comme un souvenir des décorations didactiques antérieures à l'influence des *martyria*, l'Ancien Testament leur fournit quelques sujets peu nombreux et qu'on fixe à l'arrière-plan, par exemple à Peruštica en Thrace (VI[e] siècle) : série de scènes bibliques, représentées à une échelle très réduite et enfermées dans des médaillons, dans l'intrados des petits arcs qui de la nef conduisent aux collatéraux[1]. Une décision célèbre du Concile Quinisexte, à la fin

1. Reproduction de deux scènes : [illegible], *Peint. relig. en Bulgarie*, pl. [illegible]. Une étude de ces fresques par M. A. Frolow, actuellement sous presse, sera accompagnée de planches en couleur.

du VII[e] siècle, précisera d'ailleurs à propos d'une image symbolique concrète, que seule la réalité du salut manifestée dans l'Évangile devra être représentée, à l'exclusion, par conséquent, de toutes ses préfigurations bibliques ou des allusions symboliques[1]. Quant aux événements de l'histoire évangélique, qu'on les figure dans le détail, en évoquant de nombreux épisodes, ou qu'on se limite à un petit nombre de faits jugés essentiels, on se souvient que le parti adopté dans les *martyria* des Lieux Saints était de relever les théophanies qui forment les trois groupes de l'Enfance, des Miracles et de la Passion (avec les Apparitions post mortem). Or, ce sont précisément ces groupes, presque toujours inégalement développés, qu'on retrouve dans les églises grecques et orientales les plus anciennes ou dans celles qui en dépendent : Enfance, seulement, à Sainte-Marie-Majeure et à Baouît ; Enfance, Passion et surtout Miracles, à Saint-Serge à Gaza ; Enfance, Miracles (peu nombreux) et surtout Passion, aux Saints-Apôtres à Constantinople[2] ; Enfance surtout, mais aussi Passion et Apparitions, dans le sanctuaire initial de Sainte-Marie-Antique ; Enfance surtout, Miracles et Passion (peu développée), à l'oratoire Jean VII du Vatican ; Enfance et Passion, dans la première église de Toqale[3]. A Peruštica, une Enfance très détaillée est seule conservée, mais ce cycle avait sûrement une contre-partie dans une deuxième série d'images évangéliques (Passion ?). Enfin, c'est dans cette même série que se rangent les décorations déjà anciennes à leur époque, où saint Jean Damascène et les patriarches orientaux avaient signalé au VIII[e] et au IX[e] siècle de nombreuses images de l'Enfance, des scènes des Miracles (ainsi que des Paraboles) et de la Passion[4].

Autrement dit, malgré la variété de ces cycles et même des groupes fondamentaux de sujets qui les composent, il est facile de reconnaître partout les thèmes du cycle christologique des *martyria*. Sans les reproduire nécessairement tous les trois dans une même décoration et en mettant l'accent soit sur l'un, soit sur l'autre des groupes de théo-

1. Mansi, XI, 980.
2. Texte dans [illegible], *Apostelkirche*, [illegible]. Étude : [illegible]. Millet, *Icon. de l'Évangile*, v. index à Constantinople, égl. Saints-Apôtres.
3. Pour les cycles évangéliques de tous ces monuments, v. chapitres [illegible].
4. Sur Peruštica, v. supra p. [illegible]. Ces textes : [illegible], p. [illegible].

phanies, on reste partout confiné à leur programme et, par conséquent, fidèle à cette idée que les scènes évangéliques servent à fixer les manifestations de la divinité dans l'histoire terrestre du Christ. Dans le cadre général de ce programme idéologique, le cycle de chaque décoration de sanctuaire pouvait s'étendre ou se rétrécir, mais la tendance a été d'en marquer les points extrêmes, c'est-à-dire l'Annonciation et la Nativité d'une part, le Crucifiement, la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte de l'autre, et d'y joindre deux autres théophanies essentielles, le Baptême et la Transfiguration.

Il y aurait lieu cependant de relever une tendance qui me paraît importante pour l'évolution ultérieure du cycle évangélique dans les églises grecques et qui ira en s'affirmant. En relevant les deux groupes de théophanies qui marquaient le début et la fin de la vie terrestre du Christ, on pouvait donner l'impression de l'embrasser dans son ensemble. Cette tendance s'annonce peut-être dans le groupement de sujets sur certaines ampoules rares de Palestine, où plusieurs scènes théophaniques forment de petits cycles. Les sept et huit images qui le composent correspondent à une bénédiction collective de tous les lieux des théophanies évangéliques. Cette même idée se retrouve ensuite, mais affirmée avec bien plus de netteté, dans la façon dont les Pères du concile de 787 résumaient le contenu des cycles iconographiques dans les églises antérieures à la crise iconoclaste : sans énumérer les sujets représentés, ils rappelaient qu'on y voyait figurés l'Incarnation, les Miracles et les événements jusqu'à la Descente du Saint Esprit[1], c'est-à-dire non pas un choix arbitraire d'épisodes quelconques, ni même de théophanies prises au hasard, mais une série d'événements qui pouvaient résumer la théophanie du Christ dans toute son ampleur. C'est sur ce point sans doute que les cycles évangéliques des églises dérivés des cycles de théophanies, propres aux *martyria* des Lieux Saints, se détachèrent de ceux-ci, et cette séparation a dû s'accentuer avec le temps. Au début, le thème général restait intact, mais un sanctuaire de culte général invitait plus que les cultes particuliers des oratoires des Lieux Saints à présenter l'*ensemble* des théophanies christologiques.

1. *Vita s. Stephani iun.* (MIGNE, *P. G.*, 100, 1120) : (les iconoclastes firent disparaître, à l'église des Blachernes, les peintures murales qui figuraient) ἀπό τε τῆς πρὸς ἡμᾶς τοῦ θεοῦ συγκαταβάσεως, ἕως θαυμάτων παντοίων, καὶ μέχρι τῆς αὐτοῦ ἀναλήψεως, καὶ τῆς τοῦ ἁγίου Πνεύματος καθόδου.

Cette même tendance distingue, d'autre part, depuis le début du moyen âge, les cycles monumentaux des églises orientales, des ensembles de peintures analogues en pays latins : les Occidentaux, se contentent le plus souvent d'un groupe de sujets choisis par l'artiste ou le clergé de l'église, mais qui n'a point la prétention de refléter l'œuvre du Salut tout entier[1] ; chez les Grecs, même lorsqu'ils se bornent à un petit groupe d'images évangéliques, celles-ci ont pour cadre chronologique le début et la fin de l'incarnation du Logos. Elles arrivent ainsi à offrir une vision concise de la « réalité » de tout l'œuvre du Salut, selon l'expression du canon du Concile Quinisexte, réalité d'autant plus affirmée que, mystiquement, elle appartient à la fois au passé et au présent.

Les sujets des versions abrégées des cycles de ce genre se rencontraient souvent, au moyen âge, avec les épisodes commémorés par les plus grandes fêtes de l'année liturgique[2]. Rien ne montre mieux le sens profond des groupes d'images ainsi constitués et, somme toute, particuliers à l'art grec et gréco-oriental. Mais, à l'origine tout au moins, ces cycles n'étaient point inspirés par la célébration liturgique de ces événements de l'Évangile : à preuve, les exemples palestiniens les plus archaïques et que je viens d'évoquer : chaque monument conservé offre un choix de sujets différent, et en outre tous les épisodes n'y correspondent point à des fêtes liturgiques importantes (cf. par exemple, la Visitation Même plus tard, à les regarder de près, tous les cycles byzan-

1. Exemples : Münster en Suisse (IXe siècle) où, en dehors d'une Ascension, au-dessus de l'abside, toutes les images qui font le tour de l'église se rapportent à l'histoire de David (ZEMP, *l. c.*, pl. XXXI-XXXIII, LVII-LIX). — Saint-Georges à la Reichenau, sur le lac de Constance, où le cycle entier de la nef est consacré à un choix des Miracles du Christ (F. X. KRAUS, *Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Fribourg, 1884). Goldbach, égl. Saint-Silvestre, où l'on s'était borné à figurer le Jugement Dernier qui se déploie au haut des quatre murs de l'église (KRAUS, *Die Wandgemälde der St-Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee*, Munich, 1902). — En France, à l'époque romane, la plupart des décorations murales dans les petites églises présentent des groupes de sujets particuliers, dont le choix dans chaque cas précis s'explique sans doute — en dehors des préférences personnelles des donateurs ou des prêtres — par la fonction religieuse spéciale des locaux décorés (cryptes, chœurs, tribunes, chapelles des anges ou des saints, etc.). Autrement dit, les programmes iconographiques y sont généralement en rapport certain avec le culte célébré dans la partie correspondante de l'église. Aucune décoration française conservée d'époque romane ne présente de cycle évangélique qui embrasserait toute la vie terrestre du Christ.

2. V. à ce sujet, MILLET, *l. c.*, p. 15 et s.

tins du même genre[1] présentent des variantes individuelles, qui ne seraient pas de mise dans des illustrations des « fêtes » ; et ils comprennent toujours des scènes qui n'ont point de pendant dans la tradition héortologique de l'époque (par exemple, la Descente de croix ou le Lavement des pieds, etc.). On peut ainsi conclure que ces cycles d'images, s'ils se rencontrent dans le choix de beaucoup de sujets avec les principales fêtes liturgiques, doivent cette parenté à une communauté d'inspiration et non pas à la volonté de créer un pendant iconographique aux offices des fêtes : tout comme les commémorations liturgiques d'une année entière, les cycles christologiques des églises gréco-orientales, si abrégés qu'ils soient, ont la prétention d'embrasser l'ensemble de l'œuvre du Salut.

Un programme d'iconographie christologique d'une telle ampleur n'a pu naître qu'en vue de la décoration des églises de culte général. Mais, à l'origine de leurs cycles, nous avons reconnu les séries d'images évangéliques qui, dans les *martyria*, relevaient les théophanies du Christ. C'est là que fut établi le principe de la scène historique, dont la raison d'être est de représenter et de perpétuer ainsi une manifestation de Dieu dans le Logos incarné. C'est à la faveur d'une idée pareille (qui paraît normale dans l'ambiance du culte des reliques de Terre Sainte et que reflète l'imagerie des *martyria*), que les images historiques de l'iconographie byzantine ont pu prendre place parmi les saintes icones, agents actifs du salut de leurs adorateurs.

Les conclusions qui se dégagent de ces recherches sur la formation du programme iconographique dans les églises, beaucoup trop incomplètes pour être définitives, pourraient être résumées en peu de mots. Les images créées pour les *martyria* se proposaient de refléter dans la mesure du possible l'idée religieuse qui est à la base du culte des reliques, et de représenter les saints personnages et les événements dans lesquels Dieu s'était manifesté aux hommes, soit par des apparitions momentanées, soit par des actes de puissance surnaturelle. Ce programme n'a rien de commun avec celui des illustrateurs de l'Écriture qui décoraient les murs des basiliques, pour remplacer ou compléter par des images la parole écrite et faire de ces dernières un moyen d'action didactique. Il y eut, par conséquent, à l'origine deux concep-

1. *Ibid.*, p. 31 et s.

tions différentes de la décoration chrétienne, et l'imagerie narrative et didactique, née probablement avant la floraison du culte des martyrs et des Lieux Saints, serait ainsi plus ancienne que l'imagerie appelée à l'existence par ce culte. Mais, lorsque le *martyrium* s'incorpora dans l'église proprement dite, par un mouvement parallèle sa décoration initiale s'infiltra dans la décoration des édifices cultuels du type nouveau. Le *martyrium* lui fournit un certain nombre d'images précises et de thèmes de son répertoire iconographique particulier. En Occident, tandis que les peintures des nefs restent fidèles à l'imagerie antérieure, cette influence se limite à la décoration de l'abside ou du sanctuaire (ainsi que de l'autel et du reliquaire), c'est-à-dire à la partie de l'église du type nouveau où, dans les pays latins, fut fixé le *martyrium*. Dans les pays grecs et orientaux, pour des raisons semblables, les images particulières au culte des martyrs furent transportées dans les églises-*martyria*, mais rejetées dans les oratoires latéraux, dans les collatéraux et dans la partie occidentale de l'édifice ecclésiastique, c'est-à-dire de préférence dans les locaux où l'on installa les reliques des saints. Mais, par ailleurs, tandis que l'église elle-même adoptait les formes architecturales du *martyrium*, son cycle christologique complet, qui constitue la partie essentielle de la décoration d'une église grecque, prenait pour point de départ les séries d'images évangéliques créées dans les *martyria* des Lieux Saints, et c'est ainsi que, jusqu'en plein moyen âge, les peintures des églises byzantines, dans leur signification religieuse, leurs cycles et même dans leur esthétique[1], garderont un souvenir marqué de l'art des *martyria*.

Sans me dissimuler les risques que l'on court en essayant de rapprocher les faits artistiques des théories, même contemporaines, sur la valeur symbolique de l'édifice ecclésiastique et de ses parties, je crois trouver une confirmation suggestive

1. Le style des images byzantines, grave et abstrait, ne saurait être étranger à l'expression du sacré contenu dans chaque personnage et chaque épisode de l'histoire religieuse figurés par l'iconographie, si on les considère du point de vue théophanique. Reflets d'une manifestation quelconque de Dieu, dans un homme ou dans un événement historique, ces images offrent toujours un équilibre statique parfait, et les personnages qui les peuplent, majestueux et réservés, ne se laissent jamais emporter par un élan passionné. Tout ce qui sépare ces images des visions immédiates de la réalité matérielle répond ainsi au sens religieux profond qu'on leur attribuait.

de mes conclusions chez les mystiques grecs de l'époque qui vit les *martyria* et leurs décorations inspirer l'architecture des églises normales et leurs peintures. Il suffira que je rappelle brièvement les idées du Pseudo-Aréopagite, de saint Maxime le Confesseur, du pseudo-Sophronios, du pseudo-Germain de Constantinople ou de saint Jean Damascène, qui nous aident tout d'abord à comprendre l'évolution de l'édifice ecclésiastique et, notamment, l'installation de l'église de culte normal dans le *martyrium* : solidaires dans la souffrance et la mort, les cohéritiers de Dieu, que sont les martyrs et le Christ, le sont aussi dans la gloire, dans la glorification qu'on leur doit et, par conséquent, dans le culte qu'on leur voue[1]. Mais l'Église, toute église, est fondée sur le sang des martyrs[2], et le Christ est le premier parmi les martyrs, qui n'ont fait que renouveler sa passion. La vénération de son tombeau a donc la priorité sur les autres et, en les dominant, elle les comprendra tous symboliquement. C'est le tombeau du Golgotha que figure l'autel de toute église[3], et, de ce fait, il devient *martyrium* du Christ, tandis que, pour les saints martyrs, si le même sanctuaire en abrite les corps, leurs *martyria* particuliers s'installeront dans ses collatéraux ou ses dépendances : l'architecture reflète ainsi tout aussi bien l'étroite parenté des cultes du Christ et des martyrs que le droit de préséance du premier sur les autres.

Or, les mêmes sources littéraires nous apportent quelques indications aussi précieuses pour l'étude de l'évolution des peintures murales. Ainsi, le pseudo-Sophronios et le pseudo-Germain nous expliquent pourquoi la décoration de toute église pouvait adopter le programme iconographique qui, à l'origine, appartient aux *martyria* des Lieux Saints. Chaque église, avec son sanctuaire, son autel et son abside, représente symboliquement la croix du Golgotha, la grotte du tombeau du Christ « qui se trouvait à côté », et la grotte de la Nativité[3], c'est-à-dire les trois « Lieux Saints » majeurs de Palestine

1. Jean Damascène, *De imag.* I, 20-21 : Migne, *P. G.*, 94, 1252 ; *De imag.*, III, 9 : *ibid.*, 1332.

2. *Ibid.*, I, 20 : Migne, *P. G.*, 94, 1252. Cf. I, 21 et II, 15, col. 1252-3 et 1301 ; III, 9, col. 1332.

3. Ps.-Sophronios, éd. Krasnoselcev (*Lětopis ist.-fild. obšč. pri Imp. Novoross. Univ.*, IV, *Vizant. otděl.*, II, Odessa, 1894), p. 199-200. Ps.-Cyrille, *ibid.*, p. 237-239. Ps.-Germain, Migne, *P. G.*, 98, 421 (la table de l'autel est au milieu de l'espace couronné par le ciboire, tout comme le lieu de la Passion est au centre de la terre), et surtout, Migne, *P. G.*, 98, 384-385, 388-389, 419. Cf. le Ps.-Germain latin, dans *Rev. de l'Orient chrét.*, 1905, p. 309-310.

commémorés sur place par des *martyria* spéciaux. Figure de ces *martyria* réunis, chaque église devenait *martyrium* à son tour et pouvait ainsi en accepter le programme iconographique ou, plus exactement, les programmes réunis de tous ces *martyria* de la vie terrestre du Logos incarné. L'église commémorait toutes ces théophanies à la fois, tout comme les eulogies de Terre Sainte qui réunissaient de l'huile consacrée ou de la poussière, prises à tous les Lieux Saints[1]. Il était naturel dans ces conditions que les images, dans les « *martyria* collectifs » du Christ qu'étaient les églises, suivissent l'exemple des ampoules et reliquaires collectifs et rapprochassent côte à côte les équivalents iconographiques de toutes les théophanies commémorées. Or, c'est précisément ce que nous avions observé dans les peintures monumentales des églises qui empruntent leur cycle christologique aux décorations des *martyria* : à la place d'un fragment du cycle, celui qui correspond à un seul événement, ou à un groupe d'événements commémorés dans tel *martyrium*, l'église dans sa décoration cherche à embrasser l'ensemble des théophanies évangéliques.

Sans doute, la décoration des églises n'oublie point tout de suite que les thèmes de l'Enfance et de la Passion (avec les Apparitions) ont été toujours les plus importants pour les iconographes qui relevaient les moments des théophanies. Aussi, pendant très longtemps, ces deux parties de la vie du Christ furent le mieux illustrées dans les églises, en correspondance exacte, d'ailleurs, avec la double symbolique des Lieux Saints de Bethléem et du Golgotha que le pseudo-Sophronios et le pseudo-Germain reconnaissaient dans chaque église. Pourtant, en ajoutant le troisième cycle des théophanies, celui des Miracles, en introduisant quelques scènes intermédiaires, ou, simplement, en groupant les tableaux historiques de manière à former une série narrative ininterrompue, les décorateurs des églises cherchèrent partout à produire l'effet d'un cycle évangélique unifié et harmonieux, et qui embrasser la vie entière du Christ. Ce cycle unifié et « complet » (même s'il ne comprenait que peu d'épisodes), ils le distribuaient sur tous les murs et les voûtes de l'église. A ce cycle central, on ajoutait d'autres images, visions divines dans l'abside, portraits de saints au bas des murs et ailleurs, mais sans jamais oublier que ces peintures, qui recouvraient

1. Cf. *supra*, p. 174.

toutes les surfaces disponibles, devaient répondre, dans leur ensemble, à une pensée religieuse exprimée avec ordre et système.

Or, ce souci d'unification et de méthode, nous le retrouvons dans les écrits des mystiques grecs qui, à cette époque, adaptent à l'orthodoxie byzantine les idées néo-platoniciennes. Saint Maxime le Confesseur, en particulier, plaide en faveur du principe de l'unité dans l'Univers et dans l'Église, et ses explications symboliques de l'édifice ecclésiastique nous apportent les premiers essais systématiques de faire participer toutes les parties de l'édifice cultuel à l'expression d'idées mystiques. Création matérielle, l'église-édifice est cependant un reflet de l'Église ἀχειροποίητος, et s'il comprend des parties de valeur religieuse inégale, (les unes figurant le νοητὸν κόσμον, les autres l'αἰσθητὸν καὶ σωματικόν), l'auteur les relève toutes avec soin, pour conclure que, dans son ensemble, l'édifice cultuel symbolise l'unité de l'Église mystique, céleste et terrestre, et l'unité de l'homme, âme et corps. Elle figure même l'unité suprême, c'est-à-dire Dieu.

Ni saint Maxime[1], ni aucun autre mystique orthodoxe inspiré par les écrits néo-platoniciens avant la fin du moyen âge, n'a d'ailleurs poussé jusque dans le détail l'interprétation symbolique de toutes les parties de l'édifice ecclésiastique. Il n'y a pas lieu, par conséquent, de chercher une corrélation entre la symbolique de toute image et celle de l'élément architectural qu'elle décore. La plupart de ces éléments de l'édifice n'ont pas encore été introduits dans le système des symboles chrétiens. D'ailleurs, là où par exception les écrits attribués à saint Germain ou à saint Sophronios[2] en offrent des essais, nous ne saurions citer de peintures de l'époque qui prouveraient que ces théories mystiques avaient été suivies à la lettre par les artistes. Par contre, les auteurs des décorations murales avaient bien retenu certaines idées générales qui sont à la base de toutes ces doctrines mystiques, et sur ce point essentiel le témoignage des monuments est éloquent. Les peintures des églises gréco-orientales, par leurs sujets, par l'ordonnance rigoureuse des images et, même par leur style, appartiennent au monde intelligible ou céleste, en conformité avec une affirmation directe du pseudo-Germain

1. Maxime, *Mystagogia* : Migne, *P. G.*, 91, ch. I, 665-668 ; ch. III, 672, etc. *Cf.* ch. II, 668-669, sur la diversité dans l'Unité ce qui figure également l'église.
2. Ps.-Sophronios, *l. c.*, p. 199-201. Ps.-Cyrille, *l. c.*, p. 237-239. Ps.-Germain, *l. c.*, 384-385, 388.

parlant de l'édifice cultuel[1] et avec l'ensemble des théories de saint Maxime sur la symbolique de l'église[2]. Un passage de saint Jean Damascène[3], qui voit une image de la Jérusalem immatérielle et non faite par les mains des hommes dans tout objet vénéré dans l'église, confirme la même pensée. L'idée de l'ordre harmonieux de l'univers reflété dans l'église, que saint Maxime développe si longuement[4] et que le pseudo-Germain[5] précise en évoquant le rôle exact de l'œuvre du Christ, et de la contribution de chaque catégorie de saints personnages à l'édifice mystique de l'Église, cette idée d'un ordre idéal qui règne dans le monde céleste et dans l'édifice ecclésiastique qui le reflète, a son pendant certain dans la composition méthodique et harmonieuse des décorations figuratives, qui en règle générale recouvrent de leurs images religieuses l'ensemble des surfaces disponibles, dans les églises gréco-orientales[6].

Enfin, l'inspiration par des idées chères aux mystiques et qui, sur ce point, se rencontrent avec les croyances traditionnelles du culte des reliques, se laisse reconnaître dans l'allure générale des images monumentales. Toutes ces figurations sont conçues comme des images saintes, c'est-à-dire portant un reflet du divin, et même les sujets historiques n'échappent généralement pas à cette tendance. Or, rien ne paraît plus normal, si l'on imagine les artistes travaillant

1. Ps.-Germain, *l. c.*, 384-385 : Ἐκκλησία ἐστιν ἐπίγειος οὐρανός...
2. Maxime, *l. c.*, ch. II, 668 et s., ch. III, 672 ; ch. XV, 693 et ch. XXIV, 705 (résumé).
3. Jean Damascène, *l. c.*, II, 22-23 : Ἱερουσαλὴμ ἄϋλος καὶ ἀχειροποίητος. Cf. Ps.-Aréop., *De eccl. hier.*, III, 7 : Migne, *P. G.*, 3, 436.
4. Maxime, *l. c.*, ch. III, 672 et ch. XXIV, 705.
5. Ps.-Germain, *l. c.*, 384-385 : ἐν πατριάρχαις προτυπωθεῖσα, ἐν ἀποστόλοις θεμελιωθεῖσα ... ἐν προφήταις προκηρυχθεῖσα, ἐν ἱεράρχαις κατακοσμηθεῖσα, καὶ ἐν μάρτυσι τελειωθεῖσα, καὶ ἐν τοῖς ἁγίοις αὐτῶν λειψάνοις ἐνθρονισθεῖσα. Ps.-Aréop., *l. c.*, ch. III, 9, col. 436 et s. : καὶ τοῦτο δὲ ἱερῶς ἐνόησον, ὡς, ἐπιτεθέντων τῷ θείῳ θυσιαστηρίῳ τῶν σεβασμίων συμβόλων, δι' ὧν ὁ Χριστὸς σημαίνεται καὶ μετέχεται πάρεστιν ἀδιαστάτως ἡ τῶν ἁγίων ἀπογραφή, τὸ συνεζευγμένον αὐτῶν ἀδιαιρέτως ἐμφαίνουσα τῆς πρὸς αὐτὸν ὑπερκοσμίου καὶ ἱερᾶς ἑνώσεως.
6. L'extension des images religieuses sur toutes les parois et voûtes de l'édifice ecclésiastique a une importance certaine, indépendamment de l'effet esthétique. Les figurations religieuses donnent une expression concrète à l'idée du sacré qui se rattache à chaque élément de l'édifice cultuel et surtout, par l'ordonnance logique des sujets adaptés à la construction, elles établissent une corrélation visible entre l'harmonie de l'édifice et celle de l'Univers mystique figuré par l'ensemble des images murales d'une décoration byzantine médiévale.

dans l'ambiance des écrits du Ps. Aréopagite ou de Maxime le Confesseur, par exemple, où tout ce qui touche à l'église et aux offices religieux est présenté comme un mystère sacré. C'est à la même époque que les Pères du Concile Quinisexte[1] cherchèrent à affirmer ou à souligner cette sainteté des églises et de tout ce qui les touche, en établissant une ligne de démarcation plus nette entre l'édifice cultuel, où se célèbre le saint sacrement et le baptême, et tout autre édifice. On voit aussi les mystiques grecs du VI[e] et du VII[e] siècle, placer le « peuple » des fidèles, auquel on destine par ailleurs les peintures, dans la catégorie du commun des chrétiens, qui ne peuvent que « contempler » les symboles sacrés[2]. Appliquée aux images (à la suite de Maxime le Confesseur), qui sont autant de symboles sacrés, cette doctrine en fait un moyen pour établir un contact avec Dieu et l'au-delà par la contemplation. La théorie des mystiques consacre ainsi une fonction religieuse des images, telle que nous l'avions supposée pour l'ensemble des figurations créées dans des *martyria*[3]. Enfin, saint Jean Damascène exprime avec toute la netteté voulue la raison profonde de cette contemplation utile en rapport avec le culte des saints et des reliques, en disant que le même « Saint Esprit, qui remplissait les saints de leur vivant, réside après leur mort dans leur âme, dans leur corps au tombeau et dans leurs images »[4], tandis que, dans un autre passage, il ajoute, et ce qu'il dit est essentiel : la contemplation des saintes images est un moyen de salut[5]. Cette faculté de contribuer au salut des fidèles, propre à toute figuration d'un sujet sacré, appartient en principe à toute peinture iconographique et dans n'importe quelle église. Mais c'est d'abord là où elles étaient rapprochées des reliques (corps saints et lieux saints) que les représentations figurées ont dû se voir charger de cette puissance[6], et cette contribution

1. Canons 59, 60, 69, 74, 76, 83, 97, 99 : Mansi, XI, 972, 973, 976, 981, 985.

2. Ps.-Aréop., *Ep.* 8, 1 : Migne, *P. G.*, 3, 1089. Maxime, *l. c.*, ch. 11, 668-669. Cf. H. Koch, *Ps.-Dionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neoplatonismus u. Mysterienwesen*, dans *Forsch. zur chr. Litt. u. Dogmengesch.* 1, 2-3, Mayence, 1900, p. 218.

3. V. *supra*, les chapitres II à VI de la 2[e] partie.

4. Jean Damasc., *De imag.*, I, 19 : après la mort des saints, le Saint Esprit se fixe dans les ψυχαῖς καὶ ταῖς σώμασιν ἐν τοῖς τάφοις, καὶ τοῖς χαρακτῆρσι καὶ ταῖς ἁγίαις εἰκόσιν αὐτῶν, οὐ κατὰ οὐσίαν, ἀλλὰ χάριτι καὶ ἐνεργείᾳ.

5. Jean Damasc., *De imag.* I, 22 : εἶδον εἶδος θεοῦ τὸ ἀνθρώπινον, καὶ ἐσώθη μου ἡ ψυχή.

6. V. ci-dessous, au chapitre VIII, sur les rapports entre relique et icone.

du culte des reliques à la caractéristique religieuse et même esthétique de l'image orthodoxe, grecque et slave, ne saurait être passée sous silence.

La chrétienté latine du moyen âge n'a jamais admis la doctrine de l'image de Dieu et des saints remplie d'une puissance surnaturelle et capable de la transmettre à ceux qui la contemplent et la vénèrent. Sans doute, la pratique, en Italie surtout, mais aussi dans d'autres pays, n'a pas été toujours en accord parfait avec les docteurs, et il serait facile de citer des images, peintes et sculptées, auxquelles la piété populaire a voué, ou voue encore, un culte fervent. Mais l'autorité ecclésiastique de l'Église romaine n'a pas encouragé ces formes de piété, qui ne se sont donc point généralisées. L'image religieuse occidentale ne saurait ainsi « sanctifier » les fidèles, et c'est la raison pour laquelle elle ne reçoit pas la même vénération que l'icone grecque, et qu'elle n'a pas à refléter, comme cette dernière, la « sainteté » dont elle est dépourvue. Aussi, pratiquement dans l'iconographie et dans le style des figurations, la ligne de démarcation qui sépare les œuvres issues de la chrétienté grecque et gréco-orientale et de la chrétienté latine se laisse reconnaître et expliquer assez facilement.

Mais, en partant de là, on observera aussi que l'Occident chrétien, qui, à la grande époque du moyen âge, multipliera les interprétations mystiques de l'édifice cultuel et y découvrira des symboles profonds jusque dans les moindres objets d'usage liturgique, n'offre cependant aux doctrines grecques analogues qu'avec un retard de cinq ou six siècles. A l'époque même où, dans les pays d'Orient, on jetait les bases de cette symbolique qui faisait de l'église un miroir de l'univers, les théologiens latins ne furent point attirés par ce thème, et c'est au souvenir des lieux de prière de l'Ancien Testament, à l'Arche de Moïse, au temple de Salomon, qu'ils pensaient généralement pour rattacher l'édifice cultuel chrétien à la parole de l'Écriture[1]. C'est à quoi correspond, dans le domaine de l'imagerie monumentale, d'une part la fréquence des sujets empruntés à la Bible, et, de l'autre, l'absence de ces cycles dominés par les thèmes christologiques qui prétendent résumer l'ensemble de l'œuvre du Salut et repré-

1. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 1903 et 1924. V. aussi le choix des prières et des hymnes comprises dans l'office de la dédicace des églises.

senter ainsi l'Église universelle. La tentative grecque d'une imagerie monumentale de ce genre trouve son pendant occidental — bien plus développé en vérité — vers le XIIe siècle seulement, et rien n'est plus suggestif, car, dans l'un et l'autre cas, ces ensembles d'images méthodiquement ordonnées apparaissent à la suite des théories mystico-symboliques analogues. Et, de part et d'autre aussi, c'est-à-dire en Orient vers le VIe siècle, en Occident vers le XIIe, ces essais d'ensembles iconographiques à programme « universel » et adaptés harmonieusement à tout l'édifice ecclésiastique prennent ainsi possession de l'église entière au moment où celle-ci absorbe définitivement le *martyrium*. Nous avons montré cette coïncidence chronologique pour l'église grecque ; quant à l'église occidentale, l'expansion de l'iconographie monumentale sur l'édifice entier correspond à l'époque où, à la suite des « élévations » des reliques, les cryptes tombent en décadence et l'église elle-même se confond avec le *martyrium* en l'absorbant.

En attendant, les églises antiques de l'Occident et notamment de Rome, n'offrent de décorations figuratives à images multiples, chargées d'une symbolique profonde et composées avec méthode, que dans les absides (et les cryptes), c'est-à-dire dans la seule partie de l'édifice ecclésiastique à laquelle s'attache la mystique latine de l'époque, à cause de l'autel qu'on y fixe quasi obligatoirement. On se souvient que, selon le rite romain, l'autel seul était consacré dans une église nouvelle, lors de sa dédicace, et cela pendant toute la période antique (jusqu'à la fin du VIe siècle)[1].

1. DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*[5], p. 424 et s.

CHAPITRE VIII

DES RELIQUES AUX ICONES

De leurs visites aux *martyria* et aux lieux saints, les pèlerins rapportaient ce qu'ils appelaient des « eulogies » ou bénédictions, c'est-à-dire des objets que le clergé attaché à ces sanctuaires offrait ou vendait aux fidèles. Ces « eulogies » pouvaient prendre les formes les plus diverses. Les pèlerins du IVe siècle, en Palestine, mentionnent des fruits, des pommes de pin, des rameaux, des pierres. A défaut d'une parcelle de la relique elle-même, l'eau puisée dans une source, auprès d'une église commémorative, un peu de poussière ramassée sur un tombeau saint ou à l'endroit de l'Ascension, quelques gouttes d'huile prise dans une lampe suspendue au-dessus du Saint-Sépulcre ou d'un sarcophage de martyr, étaient ainsi recueillis et gardés avec empressement par d'innombrables fidèles rentrant de leurs *labores* auprès des reliques[1].

Tous ces objets indifféremment avaient la vertu de protéger le voyageur, sur mer et sur terre (selon l'expression consacrée) et de guérir les maux du corps. Cette puissance miraculeuse appartenait à l'« eulogie » parce que, précédemment elle avait été mise en contact immédiat avec la relique authentique. Mais en vertu du même principe de transmission de la force surnaturelle, celle-ci se communiquait à la gaine ou à la boîte, au cadre, ou à l'enveloppe de la « bénédiction », qui, d'ailleurs, était généralement la seule partie de l'« eulogie » qu'on pouvait voir et toucher. C'est sous l'aspect que lui donnait cette gaine que la relique se fixait donc dans l'imagination du fidèle.

Or, depuis le Ve siècle, on avait pris l'habitude de figurer

1. V. les récits des pèlerins de Terre Sainte, éd. Geyer et Tobler.

sur des reliquaires des représentations iconographiques et, au siècle suivant, nous les voyons fréquemment sur les divers récipients des « eulogies ». En Égypte (pl. LXIII, 8), en Asie Mineure (pl. LXIII, 7), en Crimée (fig. 138), en Syrie (pl. LXIII, 1, 2) et surtout en Palestine (pl. XV, 9 ; LXI, LXII, 1-3), les « eulogies » et lipsanothèques, même les plus humbles qu'on fabriquait en série, sont ornées d'images religieuses[1] ; celles qui provenaient d'un *martyrium* célèbre sont marquées à l'effigie du saint local ; celles qu'on rapportait des lieux saints de Palestine offrent des représentations des événements évangéliques commémorés par le sanctuaire du lieu d'origine de la « bénédiction ». Or, ces deux sortes d'images, depuis qu'elles se trouvaient ainsi inséparablement liées à un reliquaire, en partageaient le sort et, aux yeux des

1. Palestine : v. *les références*, chap. IV, p. 173, note 1. — Syrie : médaillons prov. du sanctuaire de saint Syméon-le-Jeune sur le Mont-Admirable près d'Antioche : Celi, dans *Civiltà Cattolica*, 1923, 2, p. 504 et s. ; 3, p. 36 et s. ; 124 et s., 335 et s., 422 et s. et en tirage à part, à Rome, 1923. Cecchelli, dans *Riv. arch. crist.*, 4, 1927, p. 115 et s. Lassus, dans *Bull. d'Études Orientales* (Inst. fr. de Damas), II, 1, 1932, p. 65-82 avec pl. et fig. Sur le médaillon reproduit sur notre pl. LXIII, 2, un pèlerin monte sur une échelle adossée à la colonne de saint Syméon ; il tient un cierge et tend son offrande d'encens (usage certifié par la *Vita*). Or, une légende accompagne cette scène, et il est significatif que l'appel au pouvoir guérisseur du saint contenu dans cette inscription soit reproduit auprès d'une image d'eulogie : la prière du pèlerin anonyme adressée au saint en personne pouvait être répétée par chaque propriétaire de l'eulogie qui devait se contenter de contempler l'image du thaumaturge. Voici cette légende : ΠΡΟCΔ(Є)Ξ(Α)Ι ΑΓΙЄ ΤΟ ΘΥΜΙΑΜΑ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΤΑC Ι(Α)CΑΙ. — Eulogies d'Égypte : prov. pour la plupart du *martyrium* de saint Ménas près d'Alexandrie : C. M. Kaufmann, *Iconographie der Menas-Ampullen*, Le Caire, 1910 ; *Handb. d. chr. Archeol.*, p. 596 et s. Le Blant, dans *Rev. Arch.*, 1878, 35, p. 302 et s. Michon, dans *Mémoires Antiq. de France*, 1897, p. 292 et s. (à côté de saint Ménas, saint Pierre d'Alex., saint Théodore). G. Lefebvre, *Recueil d'inscr. chrét. d'Égypte*, n° 718 (saint Athénogène). R. Forrer, *Die frühchristl. Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, 1893, p. 11. — Asie Mineure : eulogies prov. du *martyrium* de Sainte-Thècle à Séleucie d'Isaurie, de celui de saint Jean à Éphèse et de plusieurs autres, indéterminés : Michon, *l. c.*, p. 311 et s. (saint Thècle, saint André, saint Pierre, saint Jean ?, saint cavalier anonyme, etc.). R. P. Griffing, dans *The Art Bulletin*, 20, 1939, p. 266-279 (saint Pierre). Il est curieux qu'on n'ait pas trouvé d'ampoules ni d'autres objets de piété timbrés aux images des Sept Dormant, lors des fouilles autrichiennes de leur célèbre sanctuaire à Éphèse (tandis que des objets prophylactiques avec une représentation des Dormeurs d'Éphèse sont assez fréquents ailleurs). — Crimée : Chersonèse, médaillon (cachet ?) d'un hospice de saint Phocas et autres eulogies : Latychev, dans *Materialy po archeol. Rossii*, n° 23, p. 30 et s. Sur l'eulogie de saint Phocas (v. notre fig. 138) : ЄΥ(ΛΟ)ΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΦѠΚΑ ΤΟΥ ΠΤѠΧ(Є)ΙΟΥ ΧЄΡC(Ѡ)ΝΟC

fidèles, participaient à leur tour à la sainteté de la lipsanothèque-eulogie et de l'objet sacré qu'elle renfermait.

C'est ce que nous rapportent plusieurs textes hagiographiques qui appartiennent au VIe et au VIIe siècle. Il y est question d'images de saints imprimées sur des ampoules ou des médaillons provenant de leurs tombeaux et qui sont présentées comme de véritables icones capables de produire des miracles. Ainsi, à Constantinople où, dans le *martyrium* de Saint-Artémios, on pratiquait l'incubation des malades auprès des reliques du saint, un fidèle qui y avait passé la nuit se réveille le matin, guéri, et trouve dans sa main un sceau de cire (qui avait servi d'emplâtre) avec une représentation de saint Artémios[1]. Il garde cette image, agent de sa guérison, et elle ne manque pas de donner d'autres preuves de sa force bienfaisante. Un moine qui, après avoir reçu une « eulogie » au couvent célèbre de Saint-Syméon au Mont-Admirable près d'Antioche, revient chez lui et, au bout de quelque temps, devient fou, voit avec horreur cette « image imprimée sur terre » du saint[2]. Dans un moment de crainte superstitieuse que lui inspire cette effigie, il constate qu'il a eu tort d'emporter de chez le saint son image imprimée « sur terre », et un autre épisode de la *Vita* explique l'inquiétude de ce moine. Nous y apprenons, en effet, qu'une image de saint Syméon, déposée chez une pieuse Cilicienne, y produit des miracles, car « l'esprit du saint qui habitait dans l'image agissait en elle »[3]. Le moine déséquilibré de tout à l'heure croyait évidemment que l'esprit de saint Syméon était également présent dans son image de l'« eulogie » apportée du Mont-Admirable. Rappelons aussi le cas du malade guéri par l'intercession de saint Démétrios, dans son *martyrium* de Salonique, après avoir appuyé son front contre une espèce de lit en argent, fixé auprès du tombeau supposé du saint, et sur lequel était représenté le visage de saint Démétrios[4].

1. Miracle XVI éd. Papadopoulos-Kerameus, dans *Varia graeca sacra*, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 1-75. P. Maas, dans *Byz.-Neugr. Jahrbücher*, II, 1920, p. 377 et s. J. J. Tolstoï, dans *Byzantion*, 3, 1926, p. 53 et s.

2. *Acta SS*, 3 mai, col. 418.

3. Cod. Monac. gr. 366, fol. 155v cité par K. Holl, *Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung*. *Gesammelte Aufsätze*, II, 2, 1928, p. 391 : καὶ ἐθαυματούργει ἐπισκιάζοντος τῇ εἰκόνι τοῦ ἐνοικοῦντος ἐν τῷ ἁγίῳ πνεύματος ἁγίου.

4. *Miracula s. Demetrii* (Migne, *P. G.*, 116, 1217, § 22 : (le malade Marianos pénètre dans ce qu'on appelait le « ciboire » du saint) καὶ ἐπιρρίψας τὸ πρό-

Tandis que, jusqu'alors, les pèlerins de Terre Sainte ne mentionnaient pas d'images religieuses, c'est à la même époque exactement (vers 570) que le pèlerin Antoine de Plaisance vénéra, dans l'église Sainte-Sophie de Jérusalem, une image du Christ qu'il déclare peinte *illo* (Christo) *vivente et pedibus ambulante*...[1]. A Memphis, il adore une première « Sainte Face » miraculeusement imprimée sur un tissu avec lequel le Christ essuya son visage[2]. Cette image surnaturelle avait la particularité de changer d'aspect sous le regard du spectateur. Cent ans plus tard, le pèlerin Arculfe décrit à Jérusalem un autre tissu, celui-ci orné d'une image du Christ et des apôtres, et le vénère *parce qu*'il avait été tissé par la Vierge elle-même[3]. Le même Arculfe trouve à Constantinople la colonne à laquelle saint Georges avait été attaché lors de son martyre à Diospolis, et sur cette colonne, une image du saint. Cette représentation fait des miracles, et Arculfe décrit en détail l'un des plus étonnants[4].

Dans tous ces premiers témoignages sur les images miraculeuses vénérées à cause de leur force mystique, c'est l'origine particulière des représentations qui en explique la puissance surnaturelle. Les unes sont liées à la relique (eulogies et colonne de saint Georges), les autres, « achéiropoiètes » ou non, ont été en contact immédiat avec le Christ et la Vierge. L'icone n'est pas encore sainte ni chargée de la grâce divine par elle-même, c'est-à-dire par le simple fait qu'elle reproduit les traits d'un saint personnage, mais parce qu'elle a été, à un moment donné, ou — par l'intermédiaire d'une relique — se trouve en permanence en contact direct avec le Christ ou un saint. Autrement dit, au moment de son histoire que nous envisageons à travers ces textes, l'icone se range encore, théoriquement, parmi les *brandea* ou reliques secondaires. Et il est important de relever que, parmi les auteurs de ces textes, figurent des Orientaux aussi bien que des Latins.

σωπον εἰς τὸ ὂν αὐτόθι, ὡς ἂν εἰ κραβάτιον ἐξ ἀργύρου, ἔνθα καὶ ἐντετύπωται τὸ θεοειδὲς προσώπον τοῦ αὐτοῦ πανσέπτου ἀθλοφόρου...

1. Ed. Geyer, p. 175.

2. *Ibid.*, p. 189. — A la même époque, Jean Moschos, *Pratum spirituale*, ch. 45, signale l'histoire d'un moine qu'un diable promet de ne plus importuner s'il consent à ne pas adorer une certaine icone de la Vierge avec l'Enfant conservée sur le Mont des Oliviers, à Jérusalem : Migne, *P. G.*, 87, 2900. — *Ibid.*, ch. 81, col. 2940 : le portrait d'un supérieur du monastère appelé Théodore amène l'eau dans un puits nouvellement creusé.

3. Ed. Geyer, p. 239.

4. *Ibid.*, p. 288 et s.

Car s'il est intéressant de voir ces derniers accepter la vénération des saintes images, il est surtout suggestif de noter que les Grecs et les Syriens s'accordent avec les pèlerins occidentaux pour relever le lien des images miraculeuses avec les reliques : si les témoignages orientaux nous avaient manqué, on aurait pu reconnaître dans cette explication une interprétation latine des faits observés dans le christianisme gréco-syrien. Nous savons qu'il n'en est rien et que les nationaux des pays d'origine de ces images et de leur culte ne les regardaient pas autrement.

Or, il est intéressant d'observer que les icones miraculeuses qui, au moyen âge, jouirent de la plus grande célébrité à Byzance, présentent, dans les légendes qui décrivent leur origine, les mêmes caractéristiques religieuses que les images des eulogies et les images-reliques signalées par les pèlerins de Terre Sainte. Elles apparaissent, d'ailleurs, pour la plupart à la même époque que ces figurations et, de préférence, dans les mêmes pays, surtout en Palestine[1]. Quelques-unes de ces icones sont des « achéiropoiètes », telles que les « Saintes Faces » et les « Saintes-Briques » de Kamoulians, d'Édesse, d'Héliopolis et d'ailleurs, et qui figurent la tête du Christ miraculeusement imprimée sur un voile ou une tuile[2]. Faute de reproduction plus ancienne, c'est une fresque de Spas-Nereditsy près de Novgorod (1198-99) qui peut nous donner une idée de l'aspect singulier de ce type d'images considérées comme surnaturelles (pl. LX, 2)[3].

Plusieurs icones de la Vierge vénérées à Byzance comptaient

1. A ma connaissance, il n'existe pas d'étude approfondie sur l'histoire des icones les plus réputées chez les Byzantins. Pour les icones de la Vierge, nombreuses indications utiles dans Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, I et II, 1914, v. index. Pour les images du Christ, E. v. Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur chr. Legende*, I et II, 1899. Kondakov, *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, I, *Ikonografija Gospoda Boga i Spasa našego Iisusa Christa*, s. d. Sur les achéiropoiètes, v. note ci-dessous.

2. Sur les « inventions » de ces images achéiropoiètes, Dobschütz, l. c., p. 40 et s. Il y est également question des icones achéiropoiètes de la Vierge (p. 79 et s.). Cf. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, Prague, 1930 (éd. Seminarium Kondakovianum). Kondakov, *Ikonogr. Bogom.*, II, p. 24 et index au mot « Nerukotvorennyj Obraz ».

3. Mjasoědov, *Freski Spasa Nereditsy*, Leningrad, 1925, pl. XIX. Cette église a été détruite pendant la dernière guerre. Il est possible que les deux représentations de la Sainte Face, dans le ms. Vatic. Rossianus 251, fol. 12v soient un peu plus anciennes. Noter la légende suggestive qui les accompagne sur ces miniatures : ΠΛΑΚΕϹ ΠΝ(ΕΥΜΑΤ)ΙΚΑΙ : C. Osieczkowska, dans *Byzantion*, 9, 1934, pl. XVI, p. 261-268.

également parmi les images « achéiropoïètes », ce qui suppose, à leur origine, une intervention divine aussi immédiate que lors de la création des « Saintes Faces ». C'est au VIe siècle qu'il convient d'en faire remonter les exemples les plus anciens[1].

Un autre groupe d'icones miraculeuses des plus importantes, dont l'Odiguitria (pl. LXIII, 4), sont attribuées à l'évangéliste saint Luc et rangées ainsi parmi les œuvres d'inspiration divine[2]. D'autres enfin, comme les deux icones auxquelles la piété byzantine s'attacha le plus, à Constantinople, les images de la Vierge conservées l'une aux Blachernes et l'autre à la Chalcoprateia, apparaissent et restent fixées dans deux sanctuaires où, dans des *martyria (soroi)* spéciaux, on conservait les reliques insignes de la Théotocos, son voile et sa ceinture. L'icone de la Chalcoprateia était même appelée « hagiosoritissa », c'est-à-dire « Vierge du saint *martyrium* » de la ceinture (pl. LXIII, 3) ; tandis que l'icone des Blachernes (pl. LXIII, 6)[3] était parfois surnommée « episkepsis » ou protectrice, épithète qu'on faisait dériver du mot ἡ σκέπη par lequel on désignait le maphorion (ἡ ἁγία σκέπη) de Marie (pl. LXIII, 4, 5).

Des images-reliques et images sur reliquaires aux icones doublement miraculeuses, tant par leur origine que par leur vertu, on entrevoit le chemin qu'ont parcouru certaines figurations religieuses gréco-orientales pour se transformer en saintes icones, objet d'un culte particulier. Tandis qu'ils se détachaient progressivement d'un objet sacré ou du souvenir d'un saint personnage, des portraits et des représentations d'événements de l'histoire du Salut voyaient se transporter sur eux les vertus de ces reliques et de ces saints et, partant, le culte qu'on vouait à ceux-ci. Ce processus qui n'a pu commencer qu'à l'époque d'une grande expansion du culte des reliques et que nous surprenons, dans l'Orient chrétien, au VIe siècle, conduisait ainsi à la vénération de certaines icones indépendamment des idées néo-platoniciennes qui, par ailleurs, contribuèrent beaucoup au succès de ce culte, et avant que ces doctrines n'aient été précisées[1]. Nous saisissons ainsi l'une des tendances religieuses dans les pays gréco-orientaux qui devaient les amener, peu de temps après, à la généralisation surprenante du culte des icones et, un siècle plus tard, à la réaction iconoclaste. Je ne ferai que mentionner l'autre courant d'idées qui contribua autant, probablement, à la naissance et surtout à la rapide expansion de l'iconolâtrie : la croyance tenace des masses populaires de la Méditerranée orientale, Grecs et Sémites hellénisés, en la présence d'une force divine dans les images religieuses[2]. Nous savons que cette croyance était fort répandue aux premiers siècles de notre ère dans les milieux païens les plus variés, et que les néo-platoniciens, après d'autres, avaient entrepris de l'expliquer et de la justifier, à l'usage des classes instruites[3]. Les chrétiens grecs, ou de formation grecque, subissaient ainsi l'influence de ce vieux courant d'idées religieuses, tant par les traditions populaires, comme toujours conservatrices, que par les doctrines néo-platoniciennes, et l'effet de ces dernières se laisse reconnaître nettement dans les ouvrages de polémique orthodoxe qui défendent le culte des icones. La doctrine des Iconodoules n'a été fixée d'ailleurs (et probablement n'a pu être fixée autrement) qu'au lendemain de la pénétration massive des idées néo-platoniciennes dans la théologie byzantine, et notamment après les écrits du Pseudo-Aréopagite et de saint Maxime le Confesseur.

1. On ne peut se faire une idée tant soit peu précise de ces icones célèbres de la Vierge, toutes disparues, qu'à travers d'autres images qui en reproduisent le type iconographique. Ce sont, d'une part, des icones, des peintures murales et des reliefs plus ou moins tardifs et, d'autre part, des reproductions minuscules mais contemporaines, sur les sceaux de plomb. Ces documents de la sigillographie byzantine nous ayant semblé les plus authentiques, nous en avons reproduit un certain nombre sur notre pl. LXIII. Sur la valeur de ces images, pour la reconstitution des grandes icones thaumaturges de Byzance, Kondakov, *Ikonogr. Bogom.*, II, p. 55 et s., 124 et s., 250 et s., etc., ainsi que les remarques générales, p. 19 et s.

2. Dobschütz, *l. c.*, p. 84, 87 et s., 275 ** et s., Kondakov, *l. c.*, II, p. 153 et s. Les premières mentions des icones de la Vierge peintes par saint Luc ne remontent pas au delà du VIe siècle (ou du VIIIe, selon Dobschütz) ; on les retrouve ensuite, au IXe et au Xe siècle et plus tard.

3. Comme exemple de la Blachernitissa, nous avons choisi (pl. LXIII, 6) un médaillon en argent repoussé fixé sur la croix de l'év. Agnellus de Ravenne († 566). Le médaillon ne saurait être postérieur au VIe s. et daterait plutôt du Ve

1. Comme on sait, la doctrine de l'Orthodoxie sur la valeur mystique des icones n'a été élaborée qu'à l'occasion de la crise iconoclaste et définie au concile œcuménique de 787.

2. Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.-C.*, Paris (1915 ?), passim, et notamment p. 9 et s., p. 171 et s. J. Geffcken, *Der Bilderstreit des heidnischen Altertums*, dans *Archiv f. Religionswiss.*, 19, 2-3, 1919, p. 286 et s. M. Weynants-Ronday, *Les statues vivantes*, Bruxelles, 1926. Cumont, dans *Mon. Piot*, 25, 1921, p. 78. De Baudissin, dans *Archiv f. Religionswiss.*, 18, p. 173 et s.

3. Geffcken, *l. c.*, p. 295 et s., 300 et s., 304 et s. Wendland, *D. hell.-röm. Kultur* (*Handbuch zum N. T.*, I, II-III), Tubingue, 1912, p. 161, 202, n. 1.

Sans m'étendre ici sur les formes et les conséquences de l'influence néo-platonicienne sur le culte des icones[1], je me borne à la nommer, à côté de l'apport du culte des reliques, pour mieux délimiter la part de ce dernier et pour pouvoir dire notamment qu'on ne saurait ni la négliger, comme on l'a fait jusqu'ici, ni en exagérer la portée, en cherchant derrière chaque icone cultuelle le souvenir d'une relique. Ainsi, lorsque nous apprenons par saint Augustin que de son temps certains chrétiens adoraient des images[2], ou par saint Jean Chrysostome que ses contemporains à Antioche multipliaient les figurations de saint Mélétios, avec une ardeur qui suppose qu'on leur attribuait une valeur religieuse considérable[3] ; lorsque nous voyons, à la fin du ve siècle, les Syriens de Rome mettre leurs boutiques et leurs maisons sous la protection d'images de saint Syméon le Stylite, leur saint national[4], — tous ces témoignages sur un culte limité de certaines images, avant le grand mouvement d'iconophilie qui se place au vi^e^ et au viie siècle[5], nous n'avons pas à supposer, pour chacune de ces icones ni pour leurs prototypes, un lien obligatoire avec le culte des reliques. Au ve siècle

1. Dans un ouvrage spécial consacré à l'image cultuelle chrétienne, je me propose d'étudier plus à fond ce problème des origines de l'icone byzantine, en tenant compte des croyances et des doctrines antérieures à l'éclosion du grand mouvement d'iconophilie chez les chrétiens d'Orient. Je me bornerai à citer ici côte à côte, à titre d'indication, deux passages qui avaient la prétention de résumer le rôle des images sacrées, et dont l'un est dû au néo-platonicien Porphyre (Περὶ ἀγαλμάτων) et l'autre à saint Grégoire le Grand (*Epist.*, IX, 52). Selon Porphyre, dans les images des dieux on représente τὰ ἀφανῆ φανεροῖς φάσμασι ; selon le pape saint Grégoire, dans les représentations chrétiennes, *per visibilia invisibilia demonstramus*.

2. Saint AUGUSTIN, *De moribus eccl. cathol.*, I, 75 : MIGNE, *P. L.*, 32, 1342 : *novi multos esse sepulchrorum et picturarum adoratores*. Dans les Actes apocryphes de saint Jean (E. HENNECKE, *Neu-Testam. Apokryphen*, p. 177), l'apôtre considère comme enfantine l'habitude d'orner de fleurs et d'honorer les portraits des défunts, — preuve que ces pratiques étaient répandues dans les milieux chrétiens à l'époque où fut composé ce texte (IIIe siècle ?).

3. SAINT JEAN CHRYSOST., *Laudat. s. Meletii*, ch. 1 : MIGNE, *P. G.*, 50, 516.

4. THÉODORET, *Hist. relig.*, 25 : MIGNE, *P. G.*, 82, 147.

5. C'est à la même époque sensiblement que K. Holl plaçait les premières manifestations de la croyance en la présence du saint dans son portrait, en s'appuyant principalement sur des textes relatifs au culte des stylites. HOLL, *l. c.*, p. 392-393. On se rappelle aussi que les Nestoriens, qui se séparèrent de l'Église universelle en 433, ignoraient le culte des icones : LOOFS, *Leitfaden d. Dogmengeschichte*[4], p. 316. Sur la tradition médiévale qui attribuait à saint Cyrille d'Alexandrie l'introduction de ce culte, LOOFS, *l. c.* DOBSCHÜTZ, *l. c.*, p. 33. HOLL, *l. c.*, p. 1 note.

déjà, dans certaines circonstances qu'il nous est impossible de préciser faute de documents, la vieille croyance en une présence possible du personnage figuré sur une image, dans cette image, sous une forme qui pouvait rester indéterminée, se manifestait parfois au profit de telle peinture ou de tel relief chrétiens. Ce sont des croyances de ce genre, après qu'elles se seront renouvelées au sein du christianisme, que les théologiens grecs du VIIe et du VIIIe siècle s'appliqueront à faire accepter par l'Église, en partant non point du culte des reliques, mais de certaines théories d'inspiration néo-platonicienne.

Par contre, le lien de la relique et de l'icone s'affirme à la veille de la Crise Iconoclaste, mais sous une forme très différente. Il semble, en effet, que l'image sainte soit venue à cette époque remplacer la relique dans la ferveur cultuelle des Byzantins. Plusieurs indications nous révèlent ce changement. On se rappelle qu'en parlant des *martyria* orientaux transformés en églises nous avons noté, d'une part, que l'architecture byzantine évoluée n'avait plus de local particulier réservé au corps saint, et que celui-ci d'ordinaire était fixé soit dans une dépendance de l'église, soit le long d'un mur de la nef ou devant l'iconostase. Or, à cette même époque précisément, ce mur d'icones spécial recevait la forme qu'il gardera dorénavant et, à partir de ce moment, l'intérieur de chaque église orthodoxe réservera aux icones un emplacement spécial et considérable qu'elles n'avaient pas auparavant et qui est, à coup sûr, le meilleur dont elle dispose et celui qui touche de plus près au sanctuaire. En masquant le saint des saints aux fidèles, les icones en remplacent en quelque sorte la vision, et rien ne prouve mieux le prestige qui les entoure depuis ce temps. Parallèlement, leur ascension se manifeste ailleurs. Tandis que les synaxaires et les *typica* liturgiques ne laissent guère paraître, avant la fin du moyen âge, l'attachement progressif des foules aux icones[1], les relations des pèlerins font bien sentir ce succès grandissant qui se fait au détriment des reliques. J'ai déjà fait observer qu'avant le VIe siècle les pèlerins de Terre Sainte ne signalent point d'images sacrées. Au VIIe siècle, non seulement les mentions en sont plus fréquentes que cent ans plus tôt, mais

1. En règle générale, les célébrations liturgiques qu'on y relève commémorent surtout les anniversaires des saints et évoquent le culte traditionnel de leurs tombeaux, et non pas de leurs images.

c'est à leur sujet qu'Arculfe raconte les histoires miraculeuses qui l'ont le plus impressionné. On en retrouve une série entière dans les actes du VIIe concile œcuménique, dans les *Miracula* de saint Démétrios, de saint Mercure, d'autres saints, mais il faut lire surtout le proskynétaire d'Antoine de Novgorod à Constantinople pour voir à quel point l'attention d'un pieux pèlerin orthodoxe s'est déplacée au cours des siècles : il ne manque certes pas de vénérer les reliques qu'on lui montre, mais c'est auprès des icones surtout qu'il va faire ses dévotions ; ce sont des icones qui, pour lui, font la gloire des églises et des monastères et ce sont les miracles qu'on leur attribue qu'il raconte avec le plus d'application et d'émotion[1].

On se souviendra aussi, pour mieux situer les débuts de cet essor général du culte des icones, que c'est depuis le VIIe siècle que des images du Christ et de la Vierge accompagnent les empereurs dans leurs campagnes[2], et qu'en 626 l'image « achéiropoiète » du Christ, à côté de la relique du maphorion de la Vierge, est portée sur les murs de Constantinople pour écarter de la ville un assaut des barbares[3]. Dans les cérémonies postérieures du même genre, les icones tiendront toujours une place marquée, et Jean Tsimiscès, au Xe siècle, accordera les honneurs du triomphe militaire à une icone de la Vierge[4]. On observera, d'autre part, que

1. Antoine de Novgorod, trad. fr. de Khitrowo (*Itinéraires russes en Orient*, I, 1, Genève, 1889, *Soc. de l'Orient latin, série géographique*, V). Texte original avec commentaires par P. Savvaitov, Saint-Pétersbourg, 1872 (*Putešestvie novgorod. archiepisk. Antonija v Car'grad), passim.*

2. Sur les icones portées comme *palladium* dans le combat, à Byzance : Dobschütz, *l. c.*, p. 50 et s. Kondakov, *Ikonogr. Bogom.*, I, p. 348. Images de la Vierge sur les étendards de la flotte byzantine : K. Sarapnè-Pitzipios, Ἑλλην. Αὐτοκρατορικὸς στόλος, Athènes, 1907, p. 103. A. Frolow, dans *Rev. Hist. Rel.*, CXXVII, 1944, p. 110.

3. Cf. Dobschütz, *l. c.*, p. 53-54 et Frolow, *l. c.*

4. Léon le Diacre, IX, 12, éd. Bonn, p. 158. G. Cedrenus, éd. Bonn, II, p. 412-413. Zonaras, XVII, 3, éd. Bonn, III, p. 535-536.

Pour donner une idée des processions de ce genre et pour souligner le parallélisme des cérémonies auxquelles donnaient lieu les cultes des reliques et des icones, nous reproduisons pl. LXX, 1 le fameux ivoire de Trèves qui figure le transfert d'un reliquaire. La translation est ordonnée selon les règles d'une entrée solennelle de triomphateur : char précédé des plus hauts dignitaires de l'Empire marchant en tête de la procession, des cierges allumés dans les mains ; impératrice qui accueille la procession, devant l'entrée du sanctuaire ; clercs (?) agitant des encensoirs du haut des fenêtres de l'église voisine (cf. l'usage antique des parfums et de l'encens répandus en de pareilles occasions). La scène de

l'expansion du culte des icones ne saurait être sensiblement antérieure au VIIe siècle, si l'on en juge d'après les sujets de ces images. Sans doute, nous possédons quelques exemples d'icones du VIe siècle qui figurent des martyrs (deux images de saints groupés par deux, dont Serge et Bacchus (pl. LX, 1), une représentation de saint Jean-Baptiste, etc.)[1], qui proviennent cependant d'Égypte et non pas d'une province grecque de l'Empire ; sans doute aussi un nombre considérable et indéterminé de ces peintures sur bois (et, par conséquent, fragiles) ont disparu et, par suite, toute statistique des sujets qu'elles offraient est impossible. Il n'est pas moins suggestif de constater que l'immense majorité des icones grecques conservées plus tardives, ainsi que des mentions d'icones dans les textes byzantins de toutes les époques, nous montrent des représentations du Christ et de la Vierge. L'absence d'un plus grand nombre d'icones des martyrs et, notamment, des grands saints des pèlerinages du IVe au VIe siècle, ainsi que des scènes de théophanies palestiniennes, me paraît surtout significative dans les actes du VIIe concile parce qu'on avait cherché à y réunir le plus grand nombre possible d'exemples connus d'icones anciennes. On s'expliquerait, en effet, le peu de place que ces sujets auraient tenu sur les icones, en supposant que l'expansion de ce genre de peintures date de l'époque où le culte des reliques a commencé à fléchir. Et c'est ainsi que se trouverait justifié le parti adopté par les théologiens défenseurs des icones qui, l'attention concentrée sur les images du Christ, touchèrent à peine au problème des icones des saints. Certes, une habitude d'école théologique leur fit envisager le problème du culte des icones sous l'angle des discussions christologiques[2], ce qui les

l'ivoire représente probablement une translation de reliques dans l'église constantinopolitaine de Sainte-Irène qui se trouvait « de l'autre côté de la Corne d'Or. En signalant la dédicace de cette église en 544, Théophane rapporte, en effet, que les reliques de la sainte étaient portées sur leurs genoux par deux patriarches montés sur un char.

1. N. Petrov, *Album dostoprimečatelnostej cerkov. archeol. Muzeja pri kiev. Duch. Akad.*, I, Kiev, 1912, nos 3316-3319, p. 6-9 et planches. Ainalov, dans *Viz. Vrem.*, IX, 3-4, 1902. O. Wulff et M. Alpatoff, *Denkmäler d. Ikonenmalerei*, s. d., fig. 2, 3, 8, 12. *Ibid.*, fig. 4-7, 9 : images analogues, mais moins intéressantes, dans d'autres collections.

2. Cf. G. Ostrogorskij, *Studien zur Gesch. d. byz. Bilderstreites*, Breslau, 1929 ; *Les débuts de la querelle des images*, dans *Mélanges Ch. Diehl*, I, 1930, p. 235 et s. ; dans *Byz. Zeit.*, 30, p. 394 et s. Parmi les autres études récentes consacrées à la doctrine des iconophiles byzantins, v. G. Ladner, *Der Bilderstreit*

amenait naturellement à considérer principalement les images du Christ. Mais cette façon, si peu satisfaisante[1], de traiter la question des icones sous son angle religieux, n'aurait guère été possible, à mon avis, si les théologiens avaient été en présence d'images cultuelles qui, dans leur majorité, auraient figuré non pas le Christ, mais des martyrs et des saints.

En revanche, en admettant que l'expansion des icones ne remonte pas au delà du VIe et surtout du VIIe siècle, on comprendrait mieux le peu de place que les images des saints ont tenu dans la polémique entre Iconodoules et Iconoclastes. A cette époque, on l'a vu, les oratoires-*martyria* se transformaient précisément en églises destinées au culte normal ; et, parallèlement, les premières interprétations symboliques de l'édifice cultuel, inspirées par des écrits néo-platoniciens, en relevant le caractère sacré du lieu de culte, y reconnaissent une image de Dieu, de la Cité éternelle, de l'Église gouvernée par Dieu. Symbole de la crèche et du sépulcre du Christ, chaque église devenait un *martyrium* du Sauveur, ce qui ramenait au Christ et à *son* œuvre du Salut aussi bien les symboles de la liturgie que l'édifice où elle était célébrée et les images qu'on y réunissait. Sans être oubliés, les saints venaient occuper leur rang dans les « hiérarchies » qu'on dressait parmi eux, mais, nécessairement, ils y étaient tous dominés par le Christ, suivi de près par la Vierge. L'ambiance générale de cette évolution de la piété et du culte ne devait guère être favorable à la vénération des reliques des saints locaux ni à leurs images, tandis qu'elle encourageait l'iconographie et le culte des représentations christologiques et, après celles-ci, des figurations de la Vierge.

C'est alors, sans doute, qu'en Orient tombèrent en désuétude les vieilles images des saints locaux, où ils apparaissaient dans l'attitude d'avocats ou de protecteurs, et même accompa-

u. die Kunstlehren d. byz. u. abendl. Theologie, dans *Zeit. f. Kirchengesch.*, 50, 1931, p. 1-23 et surtout P. Koch, *Zur Theologie der Christusikone*, dans *Bened. Monatschr.*, 1937, 11-12, p. 375 et s. ; 1938, 1-2, p. 31 et s. ; 5-6, p. 168 et s. ; 7-8, p. 281 et s. ; 11-12, p. 437 et s. ; 1939, 3-4, p. 85 et s.

1. Car la constatation d'une possibilité ou même d'une nécessité dogmatique de représenter le Christ n'implique point la présence de la Grâce dans les images peintes de la Vierge, des saints ou des épisodes de l'histoire providentielle (Grâce qui en fait justement des objets dignes d'un culte), tous ces sujets étant pourtant représentés sur des icones qu'on vénérait à l'égal des images du Christ. Le vrai problème théologique relatif aux saintes icones des orthodoxes est celui de la persistance, dans ces images, d'un élément divin qui naguère était présent dans les personnages et les événements qu'elles figurent.

gnés de quelque rappel de tel épisode suggestif de leur histoire (saint Ménas avec ses chameaux, saint Phocas avec sa barque). Tandis que les Latins n'abandonnèrent jamais ce genre iconographique, lié à des sanctuaires locaux, à des *martyria* individuels et à la vénération des corps saints, les Byzantins leur préférèrent, au moyen âge, des figurations de saints dégagés de tout contact avec les occupations des humains et imaginés tous, mais chacun à son rang, dans la foule des bienheureux qui entoure et glorifie le Seigneur[1].

Enfin, d'une façon plus générale, la multiplication des images du Christ ou de la Vierge et la raréfaction sur les icones des représentations d'autres saints personnages sont les conséquences naturelles du culte des icones, dans la mesure où il tendit à se substituer à la vénération des reliques. Car, si le corps d'un martyr jouissait de la ferveur des fidèles, c'est parce qu'ils y voyaient un intermédiaire possible entre eux et le saint qui, à son tour, intercédait en leur faveur auprès de Dieu. La voie par laquelle on faisait monter la prière supposait ainsi trois étapes successives, mais on n'en avait généralement pas d'autre, sauf en Palestine, où les reliques des lieux saints permettaient d'éviter l'un des échelons et d'aller directement de la relique au Christ. Les sanctuaires commémoratifs et les « eulogies » de Palestine offraient ainsi aux fidèles des avantages qui furent hautement appréciés. Or, si le plus souvent on se contentait de reliques de saints, c'est parce que le nombre des reliques du Christ était infime, et même les eulogies palestiniennes, les reliques de la Vierge Marie étaient extrêmement rares. Mais, lorsqu'on admit que l'image du Christ ou d'un saint pouvait, elle aussi, se rattacher par un lien mystique au personnage qu'elle figurait et que, par conséquent, son culte ouvrait les mêmes possibilités que les reliques, un moyen nouveau s'était offert pour multiplier les appels directs au Christ ou à la Vierge par l'intermédiaire de l'icone. Étant donné que, de la part d'un peintre, une représentation du Christ ou de la Théotocos

1. Il n'est pas défendu de penser que le transfert massif à Constantinople des corps saints arrachés à leurs « maisons » d'origine avait contribué au recul général de la vénération de ces reliques et, indirectement, à la décadence de la première iconographie des martyrs où quelque accessoire rappelait un épisode saillant de leur histoire prodigieuse. Dans la capitale de l'Empire, tous ces saints ont dû apparaître bientôt — tels les dignitaires de la Cour voisine des basileis — comme autant de patriciens hiérarchiquement organisés, mais peu individuels, qui entourent le trône du Seigneur céleste.

ne demandait pas plus d'effort qu'une figuration de n'importe quel saint, on préféra certainement se procurer le moyen de communier directement, par la contemplation de ses traits, avec le Christ lui-même, au lieu de le faire indirectement par l'intermédiaire d'un saint ; et, si c'est à une intercession d'avocats célestes qu'on voulait se confier, les icones permettaient d'aller droit à la Vierge, dont les prières en faveur des hommes étaient les plus écoutées.

Dans ces conditions, il a fallu une confiance presque exclusive en l'intervention d'un saint particulier, confiance qui touchait à la croyance en une autorité autonome de ce saint (par exemple saint Démétrios)[1], pour en avoir préféré l'image à celle du Christ ou de la Vierge. On comprend, par conséquent, la rareté de ces images, en dehors des iconostases, où une tradition spéciale a maintenu des sujets différents groupés selon un ordre précis. La corrélation est donc certaine entre le succès du culte des icones et la multiplication des images du Christ et de la Vierge (au détriment de l'iconographie des saints), et c'est le culte des icones qui a provoqué ces changements iconographiques et non pas inversement.

A ce que nous venons d'observer en Orient, ajoutons à ce sujet le témoignage indirect, mais précieux, des pratiques occidentales. En France, par exemple, l'iconographie abondante et variée des saints locaux s'est prolongée à travers tout le moyen âge. Mais, précisément, le culte de leurs reliques y était également florissant pendant toute cette période, tandis que, dans l'évolution qui aurait pu conduire à l'image cultuelle à la manière grecque, la France s'était arrêtée au stade de l'image qui est en même temps reliquaire (par exemple les « Majestés » du type de Sainte-Foy de Conques). La phase suivante, où l'icone se détache de la relique, n'a pas été atteinte, car, aux yeux des chrétiens d'Occident, l'image à elle seule ne participe point, sur le plan mystique, de la personne qu'elle figure, tandis que la relique assure ce lien et, par conséquent, les avantages que le fidèle peut tirer de celle-ci, il ne les trouve pas dans celle-là[2].

1. Cf. *Miracula s. Demetrii* : μετὰ θεὸν δεσπότην Δημήτριον ou « seigneur après Dieu » (Migne, *P. G.*, 116, 1213. Cf. *ibid.*, 1216, § 17).

2. Ce passage tiré des *Libri Carolini* III, 16, exprime avec toute la netteté voulue la différence entre la pensée des théologiens grecs et latins de l'époque : ... *illi* (les Grecs) *vero pene omnem suae credulitatis spem in imaginibus collocent, restat ut nos sanctos in eorum corporibus vel potius reliquiis corporum, seu etiam vestimentis veneremur, iuxta antiquorum patrum traditionem.*

C'est en m'appuyant sur toutes ces considérations, qui s'accordent avec les faits archéologiques, que je place les débuts de l'expansion des icones et de leur culte au VIe et surtout au VIIe siècle. Or, si c'est alors que commença le succès qu'elles ont connu depuis, chez les orthodoxes grecs, puis slaves, ce début coïncide avec les premiers indices du déclin du culte des reliques : la ferveur religieuse passe de la relique à l'image, et c'est là, sans doute, l'un des faits les plus saillants de l'histoire du culte des reliques, puisqu'il marque le moment d'une séparation entre les Églises grecque et latine (surtout transalpine, pour le moyen âge).

Nous n'avons pas à nous étendre ici sur toutes les raisons qui ont donné cette direction nouvelle à la piété grecque et arrêté, par contre, l'évolution du culte des images en Occident où la vénération des reliques, en revanche, a pu se développer pendant plusieurs siècles : le sort différent fait à ces deux cultes dans les pays latins ne fait que souligner la corrélation qui existe entre la dévotion aux images et aux reliques. Mais rappelons, avant de finir, qu'au sein de l'Église byzantine du moyen âge, le culte des icones se moule très exactement dans les formes qui étaient réservées, dans l'antiquité, à la dévotion aux reliques : une icone vénérée apparaît généralement d'une façon mystérieuse ; son « invention » a pour origine une intervention surnaturelle ; on la fixe soit dans un oratoire spécial, soit dans la nef de l'église ; solennellement, on la transporte d'une ville dans une autre, et Constantinople cherche à en réunir le plus grand nombre. Chacune de ces images reçoit une ou plusieurs épithètes, des noms propres, que reproduisent les copies innombrables qu'on en tire. Elle possède une vertu miraculeuse, elle protège des villes, des armées et des flottes, des familles et des individus et leurs maisons. Elle est le but de pèlerinages ; des sanctuaires lui sont dédiés, ainsi que des messes et des hymnes, et les anniversaires de son invention, de sa translation, sont célébrées liturgiquement. Ce n'est, on le voit, qu'un calque de tous les aspects du culte antique de la relique, et on ne saurait trouver de preuve plus convaincante que l'icone byzantine du moyen âge en a recueilli l'héritage. C'est elle qui, à côté de la relique, mais bien plus que celle-ci, concentre dorénavant en elle la présence divine qui est à la base des deux cultes.

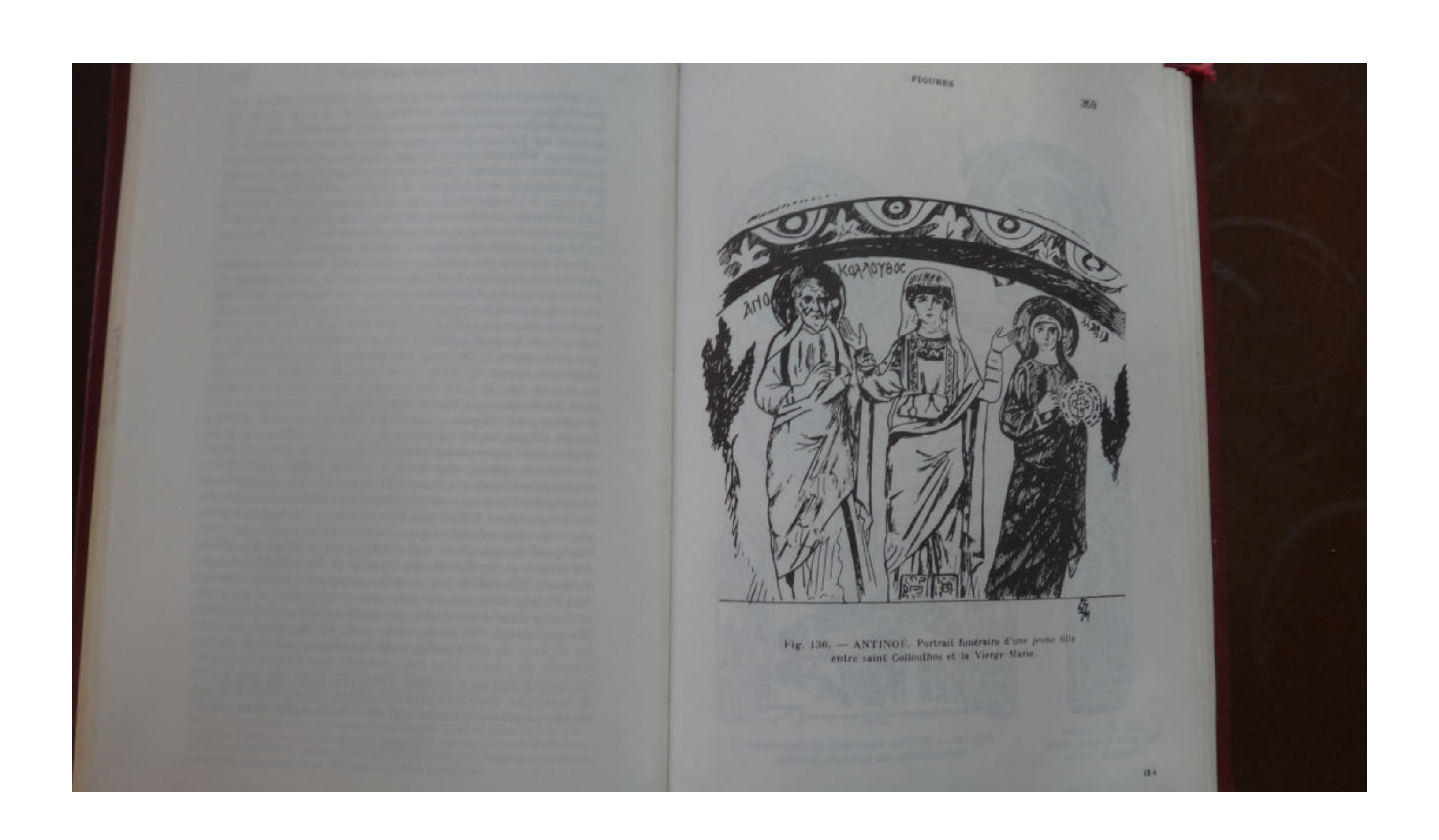


Fig. 136. — ANTINOÉ. Portrait funéraire d'une jeune fille entre saint Colloulhos et la Vierge Marie.

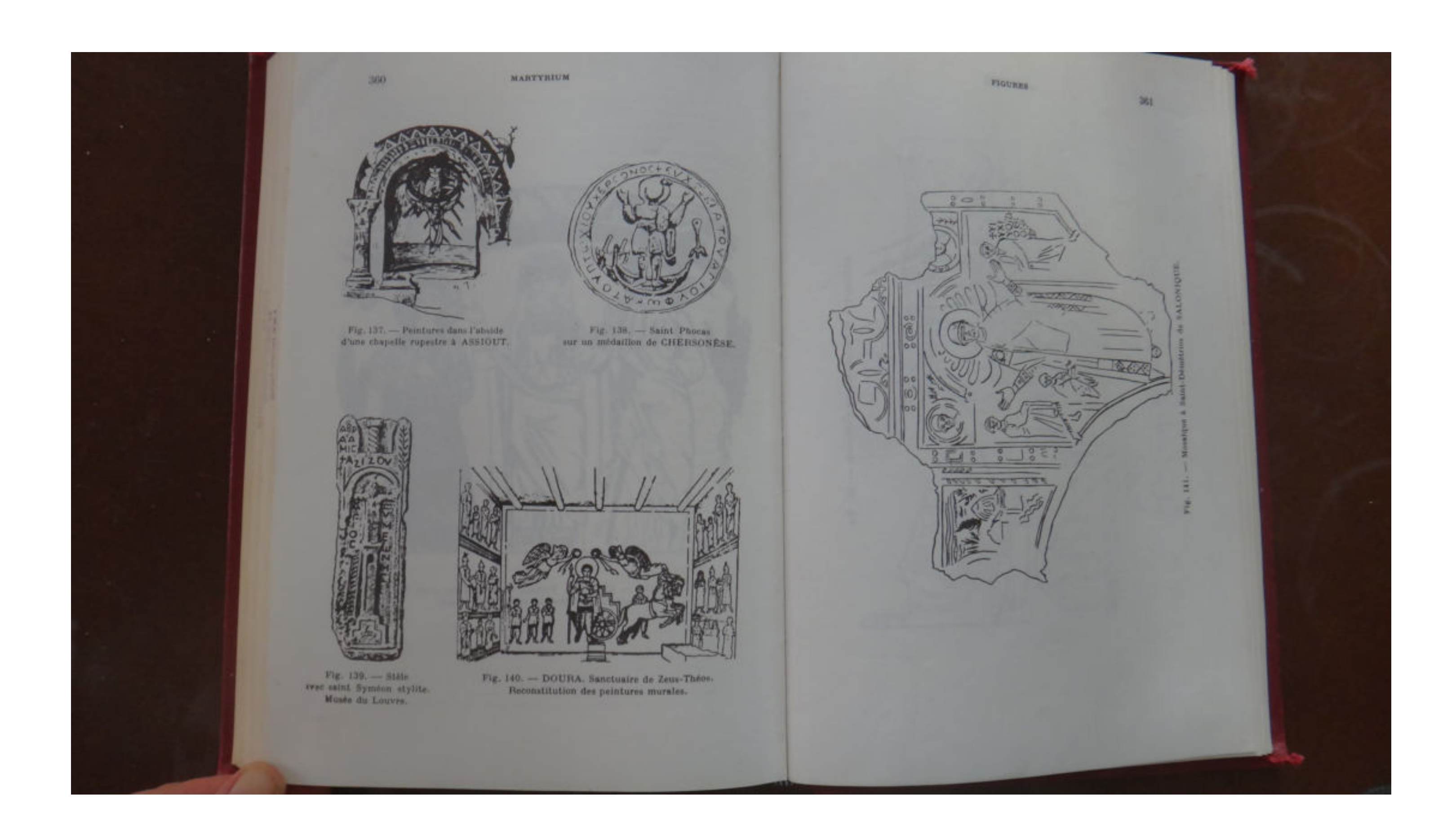


Fig. 137. — Peintures dans l'abside d'une chapelle rupestre à ASSIOUT.

Fig. 138. — Saint Phocas sur un médaillon de CHERSONÈSE.

Fig. 139. — Stèle avec saint Syméon stylite. Musée du Louvre.

Fig. 140. — DOURA. Sanctuaire de Zeus-Théos. Reconstitution des peintures murales.

Fig. 141. — Mosaïque à Saint-Démétrius de SALONIQUE.

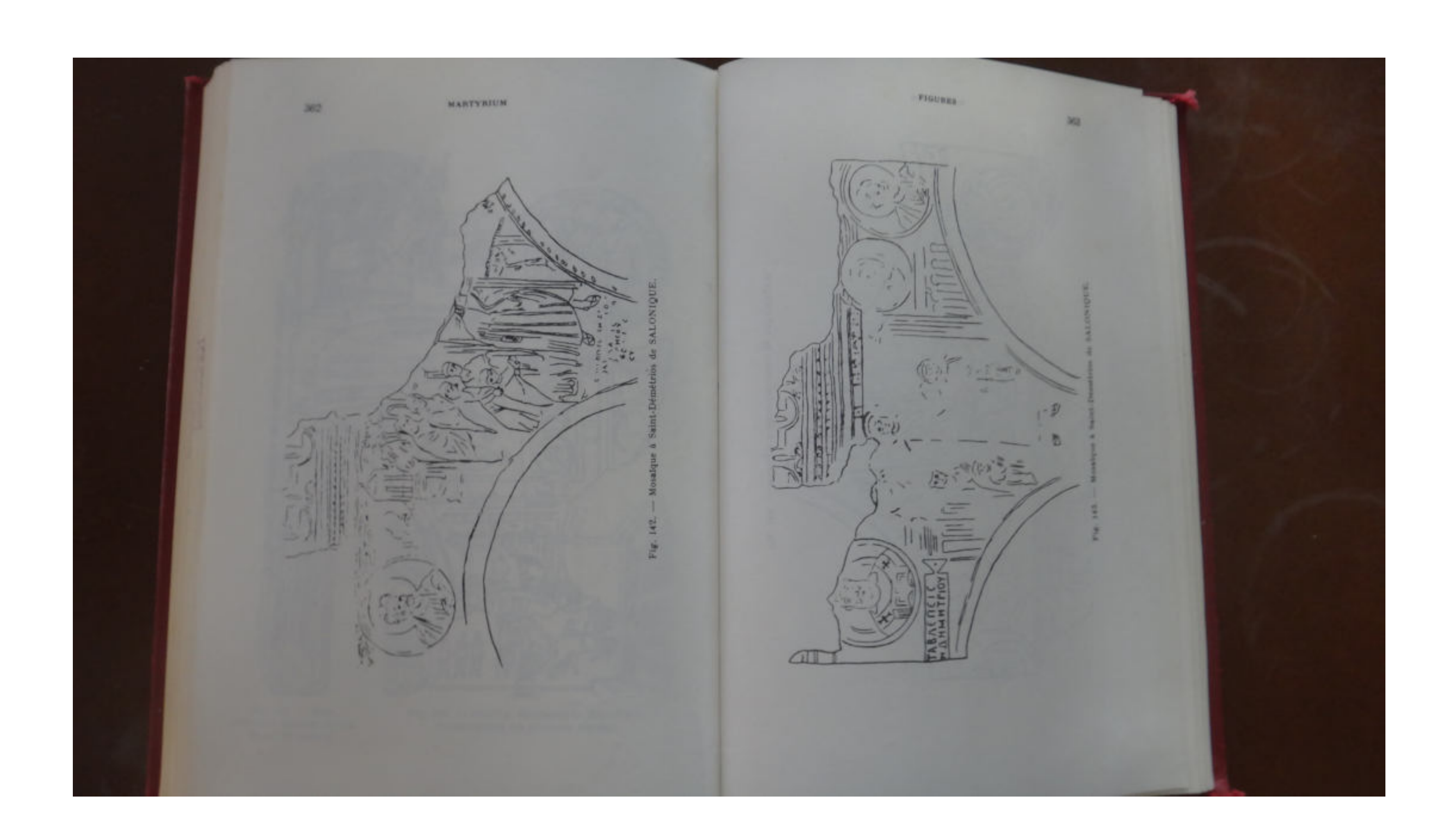


Fig. 142. — Mosaïque à Saint-Démétrios de SALONIQUE.

Fig. 143. — Mosaïque à Saint-Démétrios de SALONIQUE.

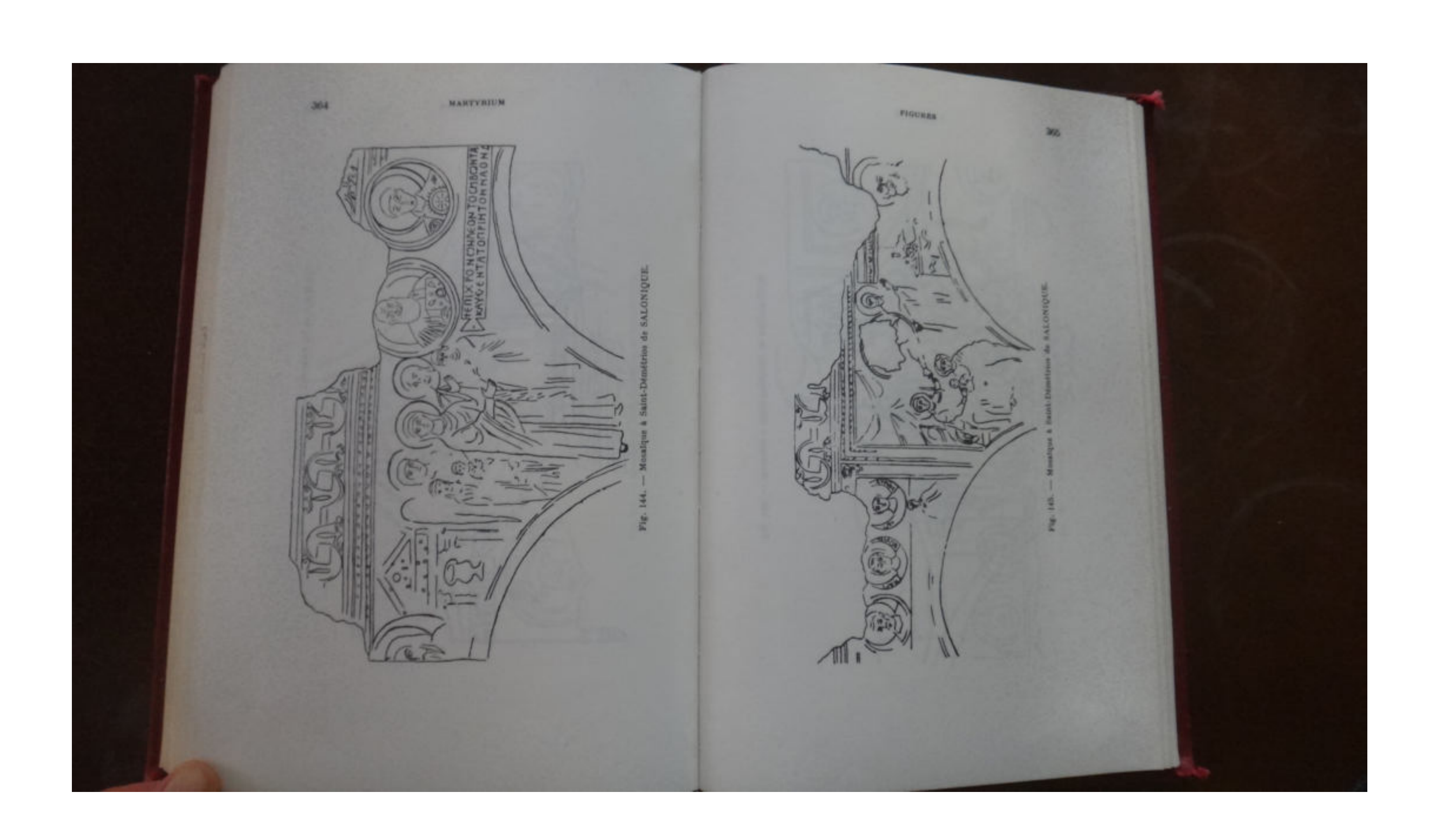


Fig. 144. — Mosaïque à Saint-Démétrius de SALONIQUE.

Fig. 145. — Mosaïque à Saint-Démétrius de SALONIQUE.

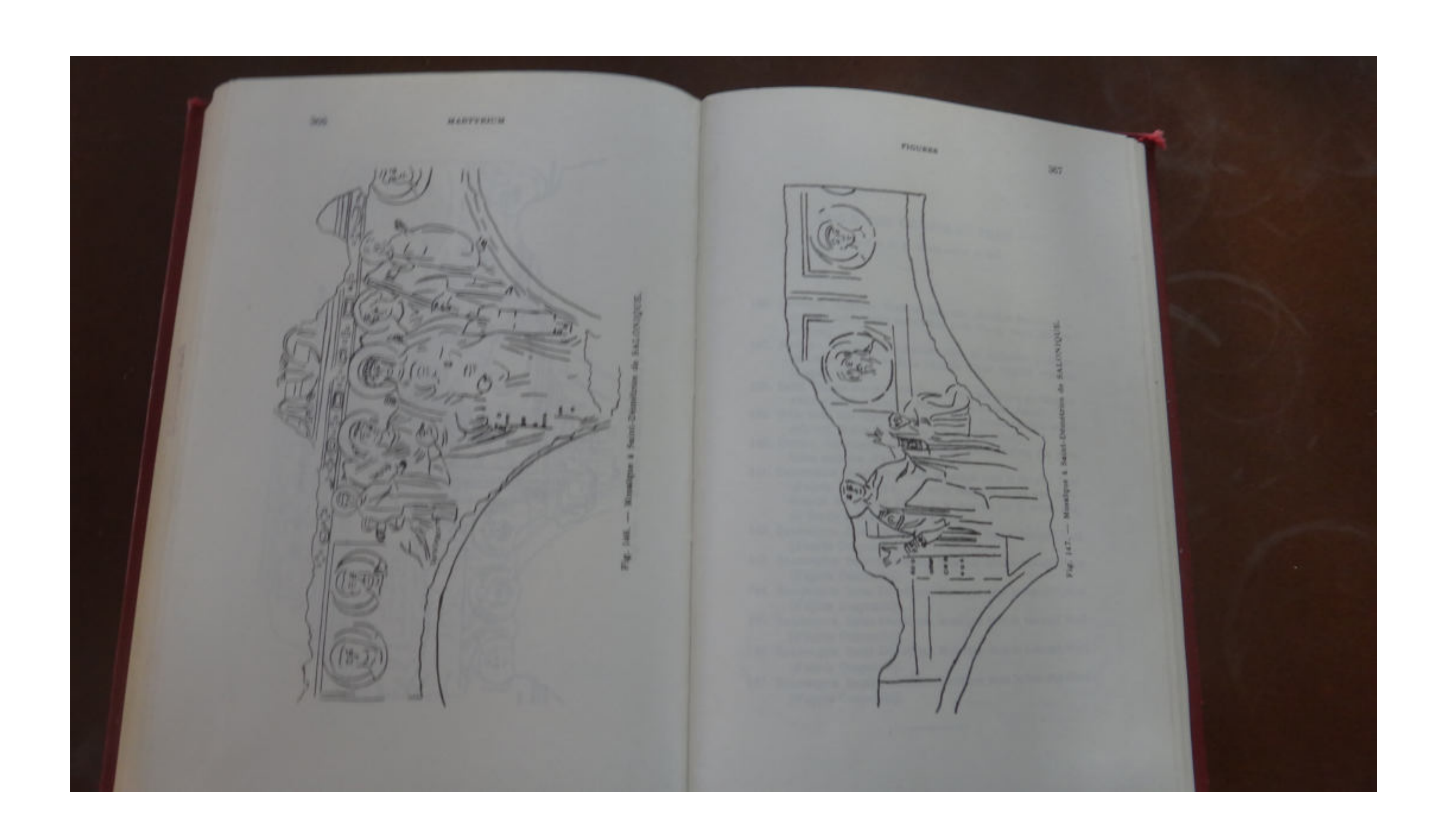


Fig. 146. — Mosaïque à Saint-Démétrius de SALONIQUE.

Fig. 147. — Mosaïque à Saint-Démétrius de SALONIQUE.

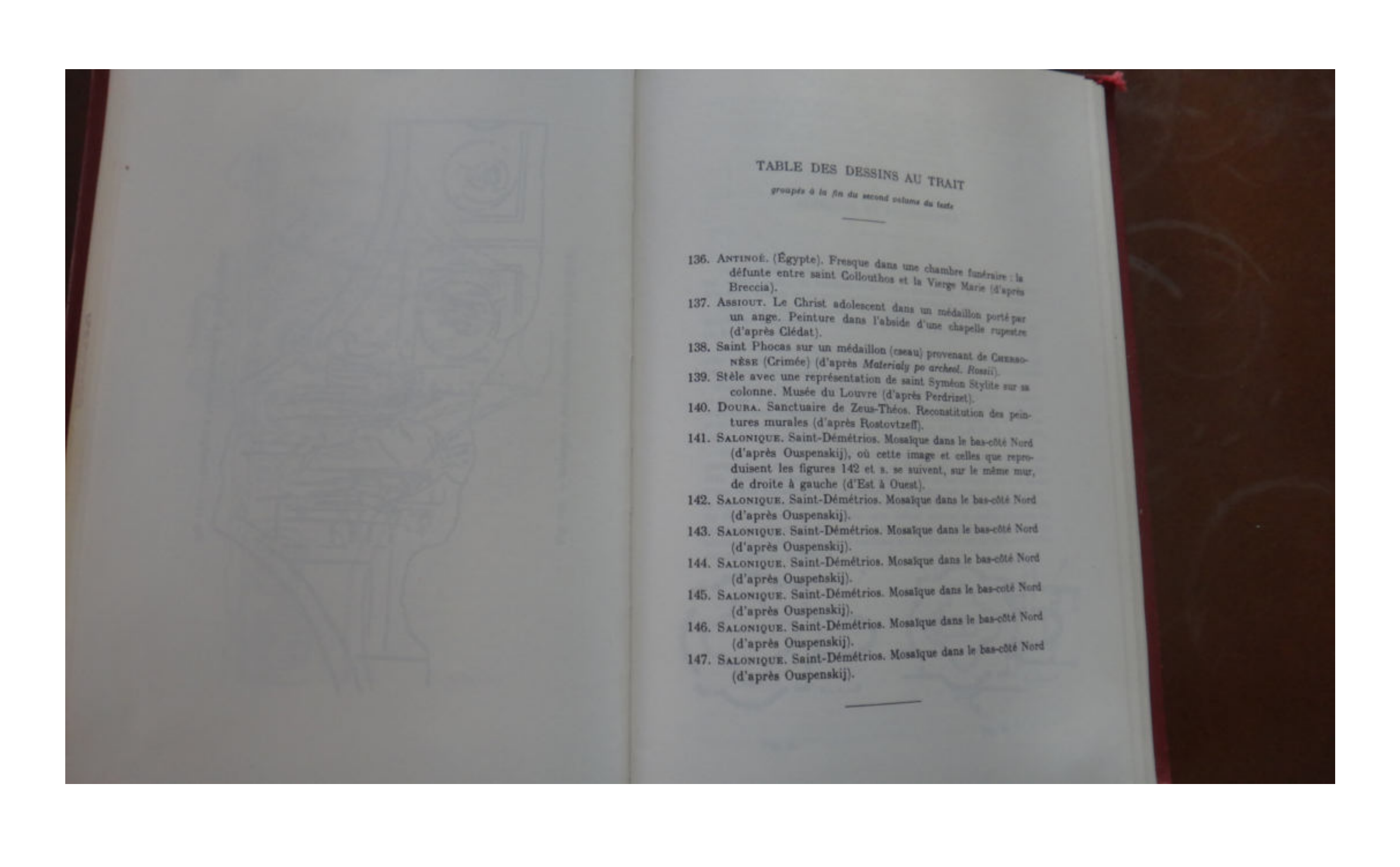
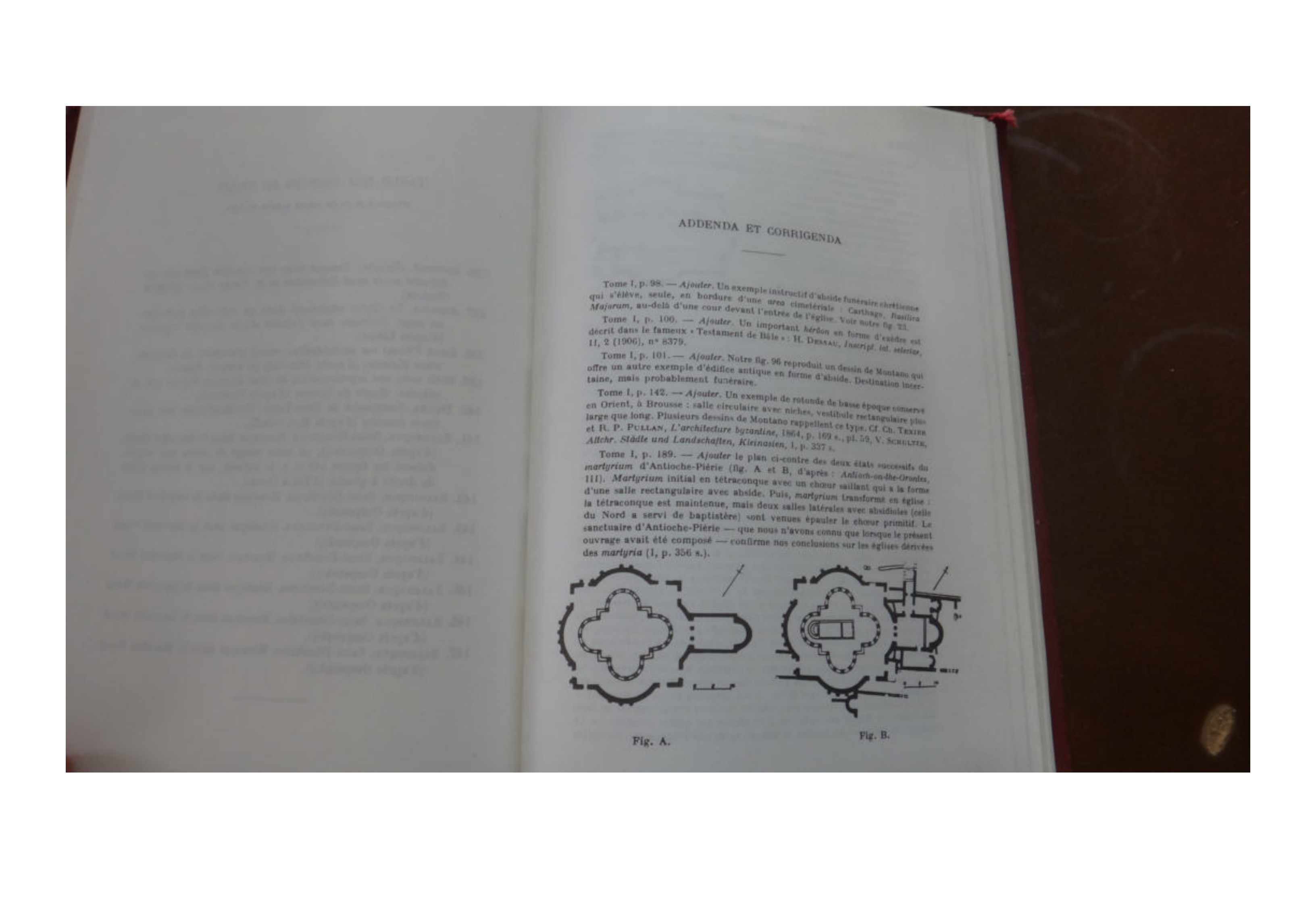


TABLE DES DESSINS AU TRAIT

groupés à la fin du second volume du texte



ADDENDA ET CORRIGENDA

Tome I, p. 98. — *Ajouter*. Un exemple instructif d'abside funéraire chrétienne qui s'élève, seule, en bordure d'une *area* cimetériale : Carthage, *Basilica Majorum*, au-delà d'une cour devant l'entrée de l'église. Voir notre fig. 23.

Tome I, p. 100. — *Ajouter*. Un important *hérôon* en forme d'exèdre est décrit dans le fameux « Testament de Bâle » : H. Dessau, *Inscript. lat. selectae*, II, 2 (1906), n° 8379.

Tome I, p. 101. — *Ajouter*. Notre fig. 96 reproduit un dessin de Montano qui offre un autre exemple d'édifice antique en forme d'abside. Destination incertaine, mais probablement funéraire.

Tome I, p. 142. — *Ajouter*. Un exemple de rotonde de basse époque conservé en Orient, à Brousse : salle circulaire avec niches, vestibule rectangulaire plus large que long. Plusieurs dessins de Montano rappellent ce type. Cf. Ch. Texier et R. P. Pullan, *L'architecture byzantine*, 1864, p. 169 s., pl. 59, V. Schultze, *Altchr. Städte und Landschaften, Kleinasien*, I, p. 337 s.

Tome I, p. 189. — *Ajouter* le plan ci-contre des deux états successifs du *martyrium* d'Antioche-Piérie (fig. A et B, d'après : *Antioch-on-the-Orontes*, III). *Martyrium* initial en tétraconque avec un chœur saillant qui a la forme d'une salle rectangulaire avec abside. Puis, *martyrium* transformé en église : la tétraconque est maintenue, mais deux salles latérales avec absidioles (celle du Nord a servi de baptistère) sont venues épauler le chœur primitif. Le sanctuaire d'Antioche-Piérie — que nous n'avons connu que lorsque le présent ouvrage avait été composé — confirme nos conclusions sur les églises dérivées des *martyria* (I, p. 356 s.).

Fig. A.

Fig. B.

Tome I, p. 189. — Nous nous sommes contentés de mentionner le *martyrium* de Saint-Serge à Resafa (Sergiopolis). L'importance historique de ce sanctuaire du VIe siècle nous invite d'en reproduire ci-contre un plan, d'après Guyer, et de rappeler les caractéristiques de cet édifice : tétraconque à coupole étirée d'Est à Ouest, avec une abside orientale plus importante (influence du culte eucharistique) et deux compartiments à absidioles flanquant le chœur. Un *ambulacrum* encadre la tétraconque des côtés Sud, Ouest, Nord, en suivant les courbes des absides. Le corps de saint Serge se trouvait probablement dans l'un des compartiments latéraux, auprès du chœur. Un grand ambon du type syrien occupait le milieu de la salle centrale (fig. C).

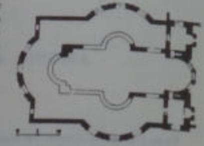


Fig. C.

Tome I, p. 190. — A propos de Zwarthnotz, Mlle S. Der Nersessian a bien voulu me communiquer les précisions que voici : le nom de Zwarthnotz ne se trouve que chez Sébéos ; les historiens arméniens Asorik et Moïse Kajhankadouatsi parlent de « l'église Saint-Grégoire ». Au Xe siècle, le catholicos Jean plaça des reliques de saint Grégoire « au-dessus des quatre colonnes », et déposa la tête du saint dans une châsse qui fut conservée « à l'autel ». Selon Moïse Kajhankadouatsi, le catholicos Narsès distribua des reliques de saint Grégoire aux différentes églises nouvellement construites, qui furent mises sous le vocable de ce saint.

Tome I, p. 304 note 1. — La basilique funéraire païenne de Mactar, si je l'avais connue plus tôt, aurait tenu plus de place dans le présent ouvrage. J'aurais fait remarquer notamment (en m'appuyant sur les données que fournit la relation des fouilles par M. G. Picard : *Comptes rendus de l'Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1945, p. 185 et s.) : — 1° Cet hérôon à trois nefs avec abside annonce les *martyria* chrétiens du même plan, particulièrement fréquents en Occident. Ce type de *martyrium* est le seul pour lequel jusqu'ici nous n'avions pas pu citer de modèles parmi les architectures funéraires païennes antiques. Mactar semble combler cette lacune et confirmer ainsi notre thèse générale. Comme pour les *martyria* en croix, il faudrait admettre probablement que les architectes chrétiens prolongèrent la tradition de l'art funéraire antique en lui empruntant, tantôt la formule plus évoluée de la basilique à trois nefs avec abside, et tantôt l'élément initial de ce type d'hérôon, à savoir l'abside funéraire. Dans le deuxième cas, ils auraient abouti ensuite à la basilique funéraire complète poussés par les mêmes besoins de culte que les constructeurs des hérôa païens (cf. I, p. 179 ce que nous avons observé à propos des *martyria* en croix inscrite et des monuments païens parallèles) ; — 2° L'emplacement des tombeaux-autels de Mactar n'est pas moins instructif pour l'étude des *martyria* : l'un d'eux est fixé devant l'entrée de l'abside, c'est-à-dire à l'endroit où les chrétiens plaçaient généralement l'autel eucharistique et où l'on déposa les reliques des martyrs ; l'autre s'élève dans le vestibule, devant l'entrée centrale de la basilique, c'est-à-dire là où au haut moyen âge on établira souvent des tombeaux et même — en pays latins — des chapelles-écrins de reliques ; — 3° Pour souligner cette ressemblance, chacun des deux autels réservés au culte des « héros » à Mactar est surmonté d'un ciboire sur quatre colonnes. — La publication définitive des fouilles de Mactar, après leur achèvement, permettra sans doute de préciser la valeur du témoignage de ce monument, pour l'histoire architecturale et cultuelle des *martyria*.

Tome I, p. 370. — A propos de Kalender Djami. Certains archéologues (p. ex. Kollwitz, dans *Röm. Quartalschrift*, 42, 1934, p. 233 et s.) reconstituent autour du noyau conservé de cette église un ambulacre Sud-Ouest-Nord. Cet élément périphérique, s'il a existé, ne changerait rien à l'ordonnance de la partie centrale (en croix inscrite). Quant à l'ambulacre supposé, il apparenterait Kalender Djami aux églises byzantines que nous rapprochons également de certains *martyria* archaïques (cf. I, p. 363). Il s'agirait d'une combinaison de deux types, où l'ambulacre extérieur encadrerait une salle centrale en croix inscrite.

Tome I, p. 415. — Exemples de rotondes funéraires du moyen âge, en Occident : E. Lambert, *L'église des Templiers de Laon*, dans *Rev. Arch.*, XXIV, 1926, p. 224-226.

Tome I, p. 579. — Je relève dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, V, 1942, pl. 1, b., le plan du « Saint-Sépulcre » à Paderborne (XIe s.) qui, selon R. Krautheimer, aurait servi de modèle à la chapelle de Kruckenburg (p. 4). Il s'agit en tout cas d'un édifice en croix libre avec salle octogonale au milieu.

Tome II, p. 45. — A propos des origines antiques et funéraires des icones qui figurent un saint à mi-corps : certains portraits sépulcraux de Fayum ont été trouvés non pas sur les momies, mais auprès de celles-ci, à l'intérieur des mausolées ; primitivement, ils ont dû y être suspendus sur les parois. Fouquet, dans *Comptes Rendus de l'Acad. Inscriptions et Belles Lettres*, 15, 1887, p. 229-230. E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, 1923, p. 840.

Tome II, p. 54. — *Ajouter* : dans un ouvrage que je n'ai pu consulter que pendant l'impression du présent travail, J. Kollwitz (*Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, 1941, p. 135 et s.) cite d'autres textes qui comparent le martyr au combattant de l'armée et du cirque.

INDEX POUR LES DEUX VOLUMES

TABLE DES MATIÈRES DES DEUX VOLUMES

PREMIER VOLUME

SECOND VOLUME

TABLE DES PLANCHES

4. El-Flousiyeh (Ostracine, en Égypte). Ruines d'une basilique. Vue sur le chœur (d'après Clédat).

Planche VII.

1. Constantinople. Saints-Serge-et-Bacchus. Vue intérieure (phot. de l'auteur).
2. Ravenne. Saint-Vital. Vue intérieure (Alinari).

Planche VIII.

1. Zwarthnotz (Arménie). Église du palais. Reconstitution Toromanian.
2. Ani (Arménie). Église du Sauveur (d'après Strzygowski).
3. Ravenne. Mausolée de Galla Placidia (Alinari).

Planche IX.

1 et 2. Wagharschapat (Arménie). Sainte-Hripsime, coupe et vue extérieure (d'après Strzygowski).
3. Mzchet (Géorgie). Sainte-Croix (d'après Strzygowski).

Planche X.

1, 2, 3. Salonique. Saint-Démétrios. Trois vues de la crypte, avec la fontaine et le ciboire qui la surmonte (1 phot. de l'auteur ; 2 et 3 d'après Sotiriou).

Planche XI.

1 et 2. Xanten (Allemagne occidentale). Restes d'un tombeau de deux martyrs, sous le chevet de Saint-Victor (d'après Neuss).
3. Buda (Hongrie). Fondation d'une triconque paléochrétienne (d'après *Atti III congr. intern. arch crist.*).
4. Antioche-Kaoussié. Fondations de la partie centrale d'un *martyrium* cruciforme (d'après Lassus).

Planche XII.

1 et 2. Éphèse. Église des Sept-Dormants, vue de l'hypogée à l'Ouest de la basilique et de la crypte sous la nef (couloir central) (d'après *Forsch. in Ephesos*).
3. Mâr-Augen (Mésopotamie du Nord, Tûr Abdîn). Vue du chevet de l'église Sud (d'après Strzygowski).
4. Bonn (Allemagne occidentale). Fouilles sous le chevet de la cathédrale. Table des repas funéraires (d'après Lehner).

Planche XIII.

1. Stobi (Macédoine). La confession de l'« église épiscopale » (d'après Egger).
2. Rome. Basilique Saint-Alexandre dans une catacombe de la via Nomentana. Autel sur le tombeau des martyrs (d'après *Riv. arch. crist.*).
3. Thèbes (Thessalie). Basilique A, ouverture sous l'autel (d'après Sotiriou).
4 et 5. Tsaritchin-Grad (Serbie). Un chapiteau et fondations du *martyrium* (d'après Petković-Mesesnel).

Planche XIV.

1. Thèbes (Thessalie). Reconstitution du chœur de la basilique A (d'après Sotiriou).
2. Rome. Reconstitution du « titre » de Saint-Martin-aux-Monts, au IIIe siècle (d'après Vielliard).
3. Salone. Un *martyrium* en forme d'abside (reconstitution Dyggve).
4. Kaalat-Séman. Reconstitution de l'église Saint-Syméon-Stylite (d'après Krencker).

Planche XV.

1 et 2. Le Tychéon d'Aelia Capitolina sur des médailles (d'après Heisenberg).
3. Le Saint-Sépulcre sur un encensoir copte (d'après *Annales Serv. Ant. Egypte*).
4 à 8. L'hérôon de Romulus fils de Maxence sur des médailles (d'après Babelon).
9. Le Saint-Sépulcre sur une ampoule de Monza (phot. Hautes Études).

Planche XVI. Le Saint-Sépulcre sur trois ivoires paléochrétiens :

1. Au British Museum (phot. Hautes Études).
2. Au Musée de Munich (Giraudon).
3. Collection Trivulzio à Milan.

Planche XVII. Ménologe de Basile II à la Bibliothèque Vaticane. Miniatures. *Martyria* des saintes et des saints.

1. Capétoline et Érétide, à Constantinople.
2. Mercure, à Césarée en Cappadoce.
3. Anastase le Perse, probablement dans la même ville.
4. Sisinnios, à Cyzique (les quatre d'après *Cod. e Vatic. selecti*).

PLANCHE XLIV.

1 et 2. Capoue. *Martyrium* Saint-Priscus. Peintures dans l'abside et dans la coupole, d'après une gravure du XVIIIe siècle (d'après Garrucci).

3. Rome. Sainte-Marie-Antique : Peintures du mur de fond de la chapelle Saints-Cirycus-et-Julitte (dessin de Grüneisen, où il convient de supprimer les quatre médaillons avec les symboles des évangélistes).

PLANCHE XLV.

1. Doura. Synagogue : fresque figurant le roi Josias (d'après *Gazette B.-A.*).

2. Rome. Hypogée du Viale Manzoni : fresque figurant un personnage anonyme (d'après *Notizie degli Scavi*).

3. Doura. Mithréum : fresque figurant Zoroastre ou Ostanes (phot. N. Toll).

PLANCHE XLVI.

1. Ravenne. Saint-Apollinaire-le-Nouveau : procession de femmes martyres, sur une mosaïque (Alinari).

2. Ravenne. Saint-Apollinaire-le-Nouveau : vue de la nef avec une procession des martyrs, sur une mosaïque (Alinari).

PLANCHE XLVII.

1. Museo Sacro du Vatican : Couvercle d'un reliquaire en bois provenant du Latran (d'après Lauer).

2. Rome. Fresque dans la catacombe de Commodile : Vierge avec l'Enfant, saint Félix, saint Adauctus et la donatrice Turtura (d'après *Bull. arch. crist.*).

PLANCHE XLVIII.

1. Salonique. Saint-Démétrios : mosaïque figurant le saint en orante et un donateur, ainsi que deux saints dans des médaillons (d'après Ouspenskij).

2. Salonique. Saint-Démétrios : mosaïque figurant la Vierge avec l'Enfant, entourés de deux anges, saint Démétrios recommandant un donateur et quatre saints anonymes (d'après Ouspenskij).

PLANCHE XLIX.

1. Salonique. Saint-Démétrios : mosaïque figurant le saint devant une donatrice, la Vierge Marie et quatre saints et saintes dont sainte Pélagie (d'après Ouspenskij).

2. Salonique. Saint-Démétrios : mosaïque figurant une famille de fidèles devant le saint et le Christ (?) dans un médaillon (d'après Ouspenskij).

PLANCHE L.

1. Salonique. Saint-Démétrios : mosaïque figurant le saint entre un évêque et un haut fonctionnaire (d'après Ouspenskij).

2. Baouît. Chapelle 28 : les saints Cosme et Damien, ainsi qu'un ange, sur une fresque du mur devant l'abside (Clédat).

PLANCHE LI.

1. Naples. Baptistère de la cathédrale : martyr anonyme sur une mosaïque de la coupole (d'après Wilpert).

2 et 4. Naples. Catacombe San Gaudioso : saint Sossius devant la croix ; deux brebis devant une croix surmontée d'un aigle, sur un fond de vignes (d'après *Atti III congresso int. arch. crist.*).

3. Rome. Catacombe Saint-Pontien : les saints Milex et Pymenios à côté d'une croix (d'après Wilpert).

PLANCHE LII.

1 et 2. Râs Siaga près du Mont-Nébo (Palestine) : pavement en mosaïques derrière l'autel : temple de Jérusalem et animaux destinés au sacrifice en holocauste (d'après *Riv. arch. crist.* et *Palest. Explor. Fund*).

3. El-Mouassat (Tunisie) : pavement en mosaïques derrière l'autel : croix et brebis dans un médaillon (d'après *Atti III congresso int. arch. crist.*).

PLANCHE LIII. Baouît. Fresques dans les parties hautes de deux chapelles. — 1. Chapelle 32 : aigles et saints en orantes. — 2. Chapelle avec coupole : saints dans des médaillons fixés dans les trompes d'angle et les petits pendentifs (Clédat).

PLANCHE LIV.

1. Baouît. Chapelle 28 : la Vierge avec l'Enfant et deux anges, sur une fresque de la niche centrale (Clédat).

2 et 3. Baouît. Chapelle 45 : vision d'Ezéchiel et apôtres, sur la fresque de l'abside (Clédat).

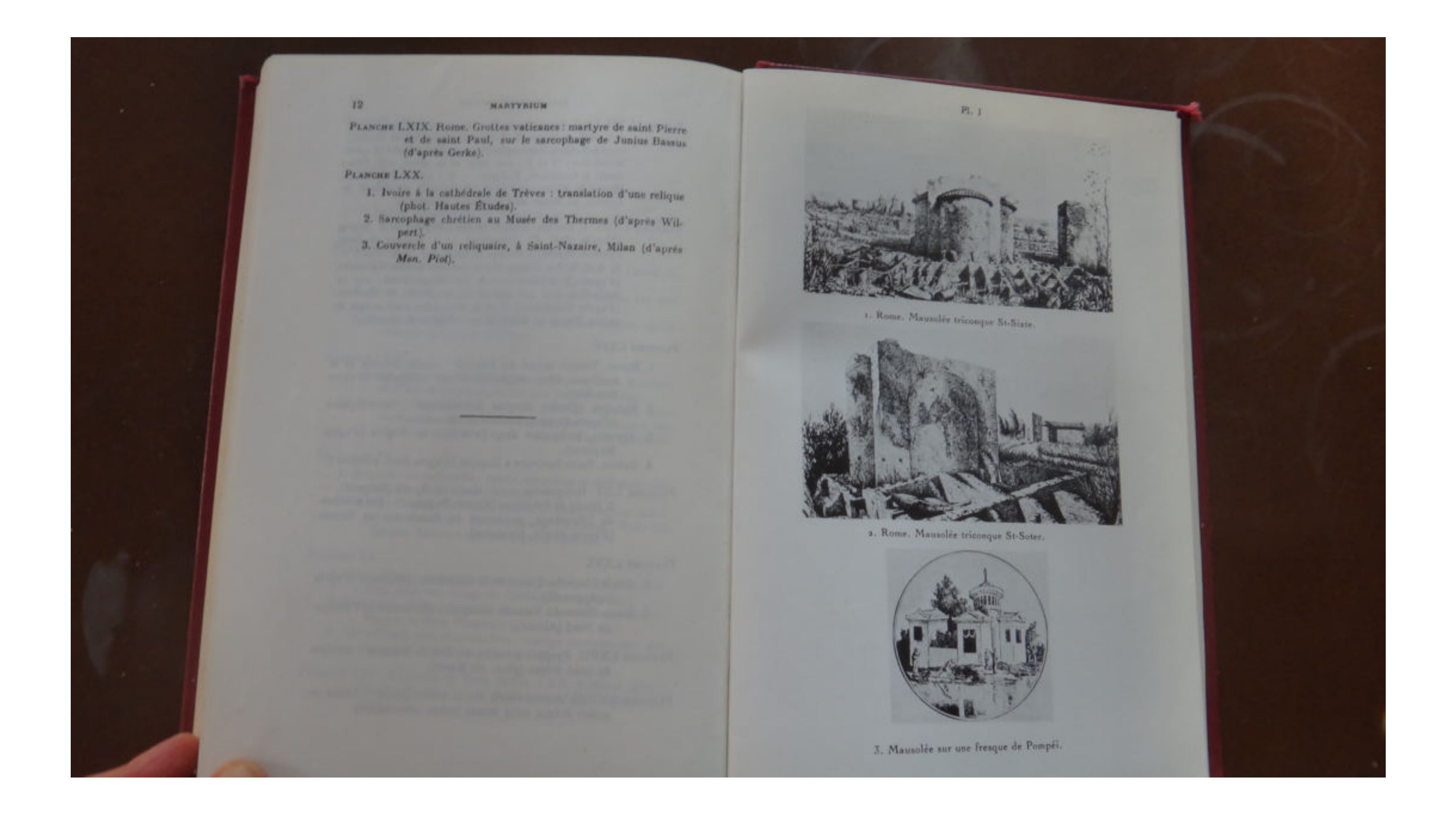


PLANCHE LXIX. Rome. Grottes vaticanes : martyre de saint Pierre et de saint Paul, sur le sarcophage de Junius Bassus (d'après Gerke).

PLANCHE LXX.

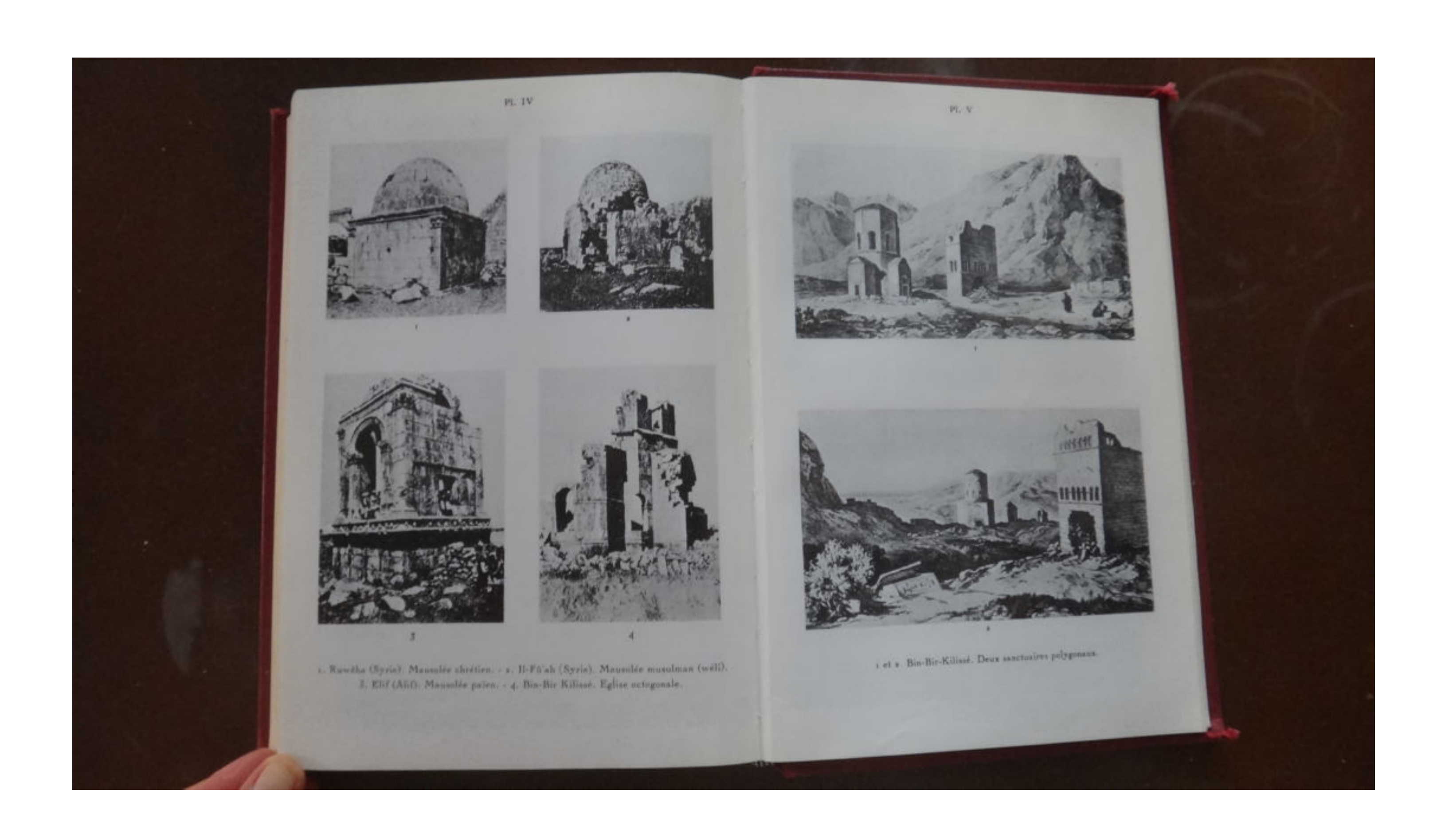
1. Ivoire à la cathédrale de Trèves : translation d'une relique (phot. Hautes Études).
2. Sarcophage chrétien au Musée des Thermes (d'après Wilpert).
3. Couvercle d'un reliquaire, à Saint-Nazaire, Milan (d'après *Mon. Piot*).

1. Rome. Mausolée triconque St-Sixte.

2. Rome. Mausolée triconque St-Soter.

3. Mausolée sur une fresque de Pompéi.

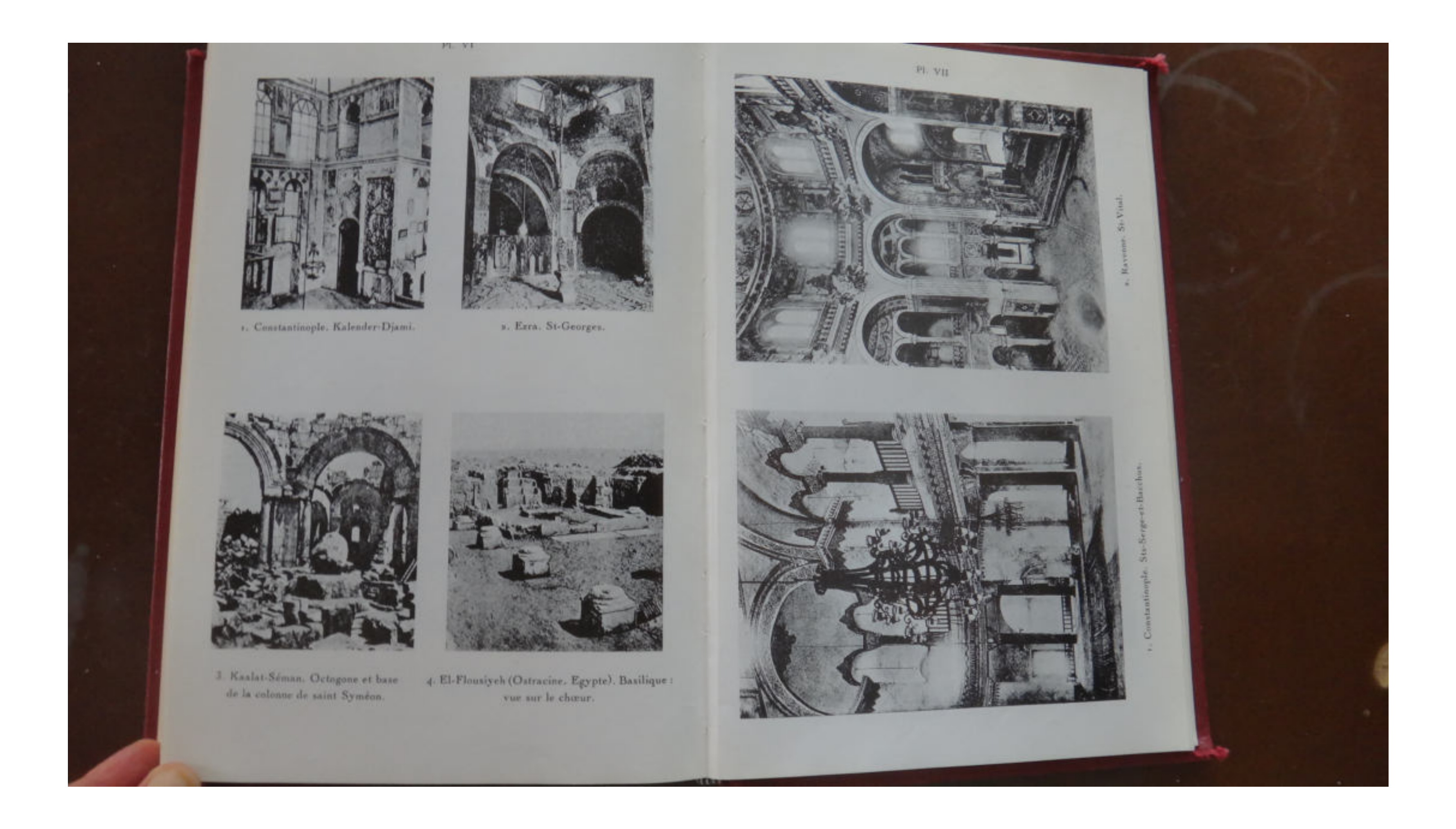

Pl. II
Spalato. Palais de Dioclétien. Cour d'honneur.
Pl. III
2. Mausolée de Dioclétien à Spalato.
1. Rome. Sainte-Constance.

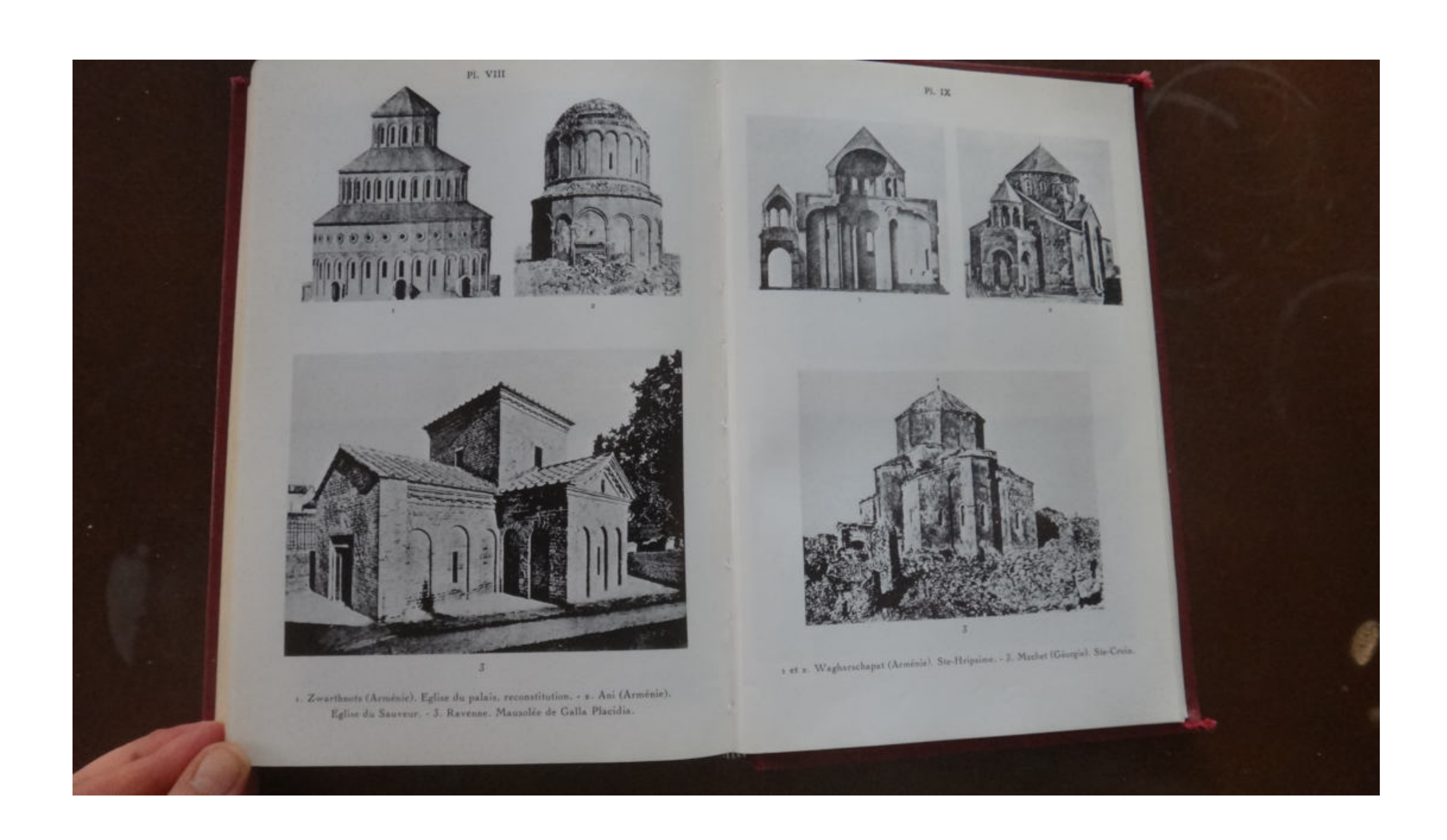

Pl. IV

1. Ruwêha (Syrie). Mausolée chrétien. - 2. Il-Fû'ah (Syrie). Mausolée musulman (wéli).
3. Elif (Alif). Mausolée païen. - 4. Bin-Bir Kilissé. Eglise octogonale.

Pl. V

1 et 2. Bin-Bir-Kilissé. Deux sanctuaires polygonaux.


Pl. VI
1. Constantinople. Kalender-Djami.
2. Ezra. St-Georges.
3. Kaalat-Séman. Octogone et base de la colonne de saint Syméon.
4. El-Flousiyeh (Ostracine. Egypte). Basilique : vue sur le chœur.
Pl. VII
2. Ravenne. St-Vital.
1. Constantinople. Sts-Serge-et-Bacchus.

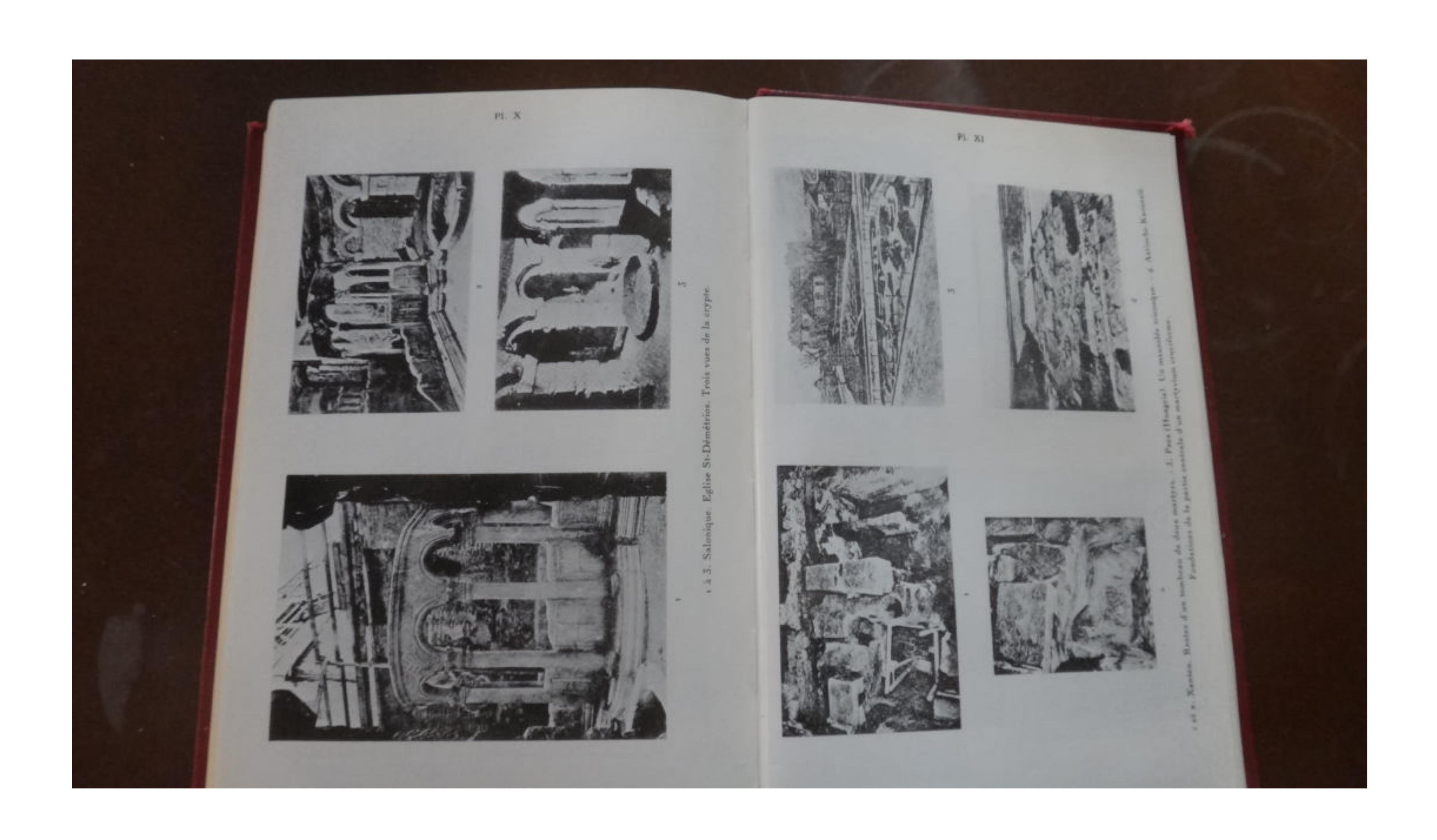


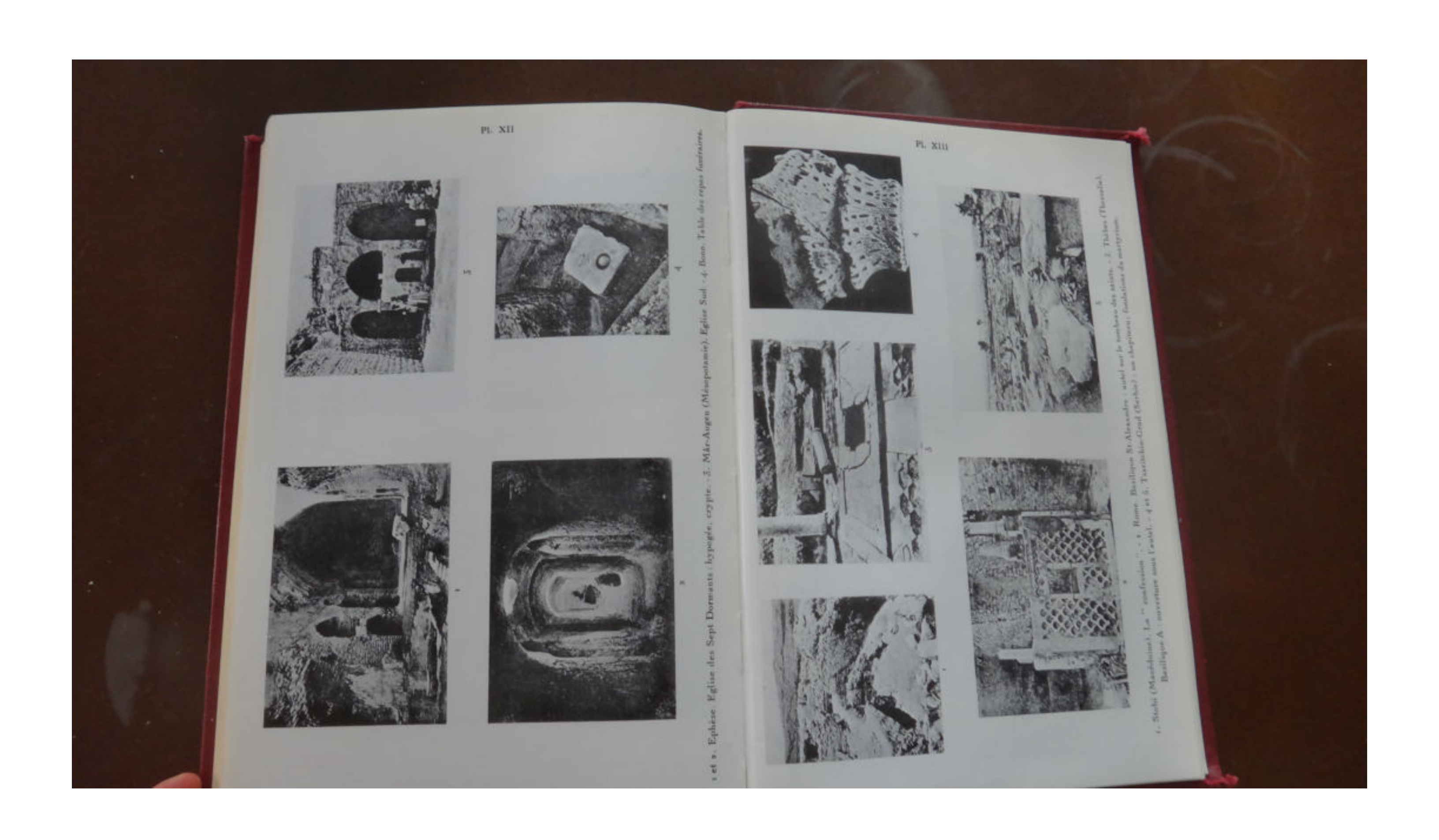
Pl. VIII

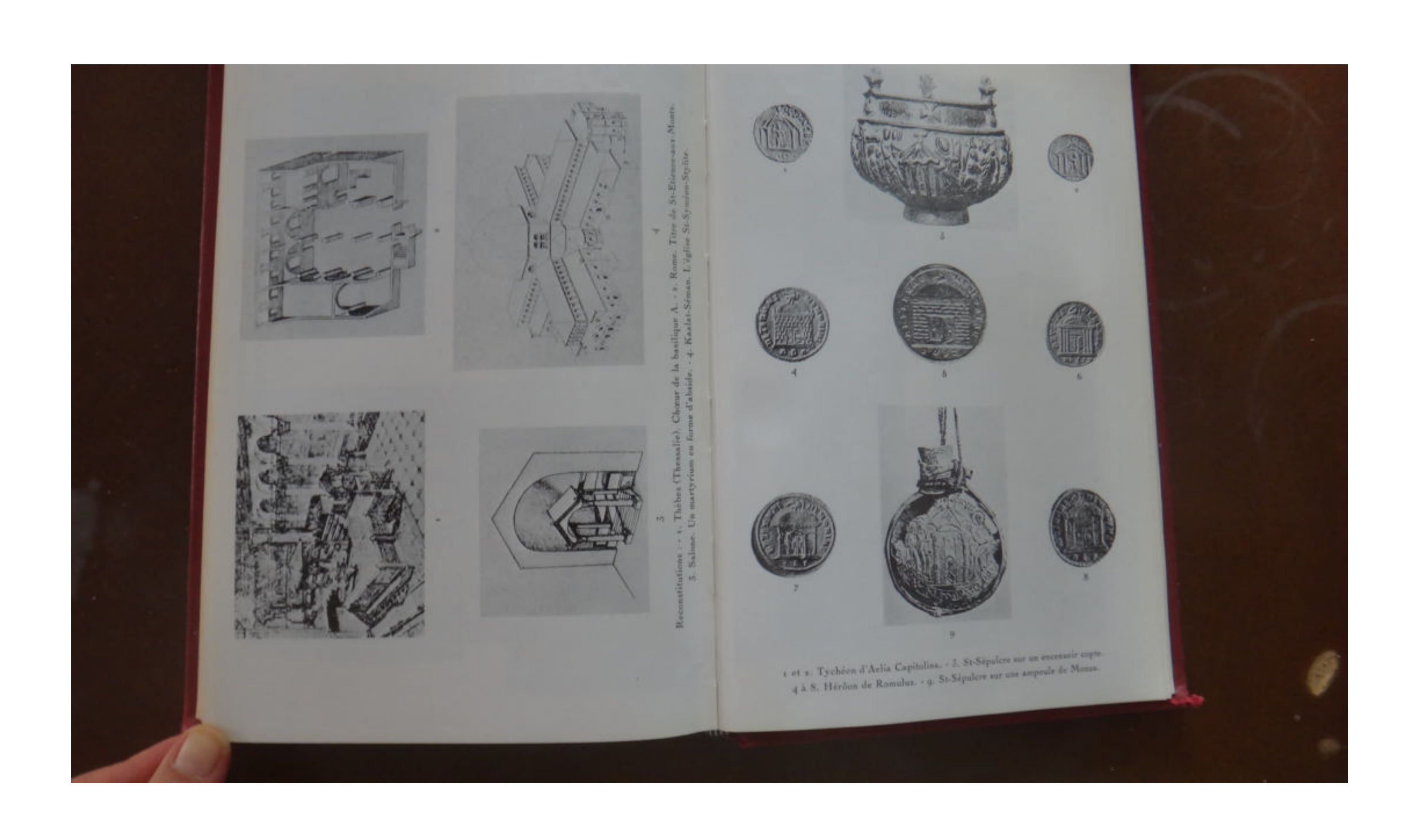
1. Zwarthnots (Arménie). Eglise du palais, reconstitution. - 2. Ani (Arménie). Eglise du Sauveur. - 3. Ravenne. Mausolée de Galla Placidia.

Pl. IX

1 et 2. Wagharschapat (Arménie). Ste-Hripsime. - 3. Mzchet (Géorgie). Ste-Croix.

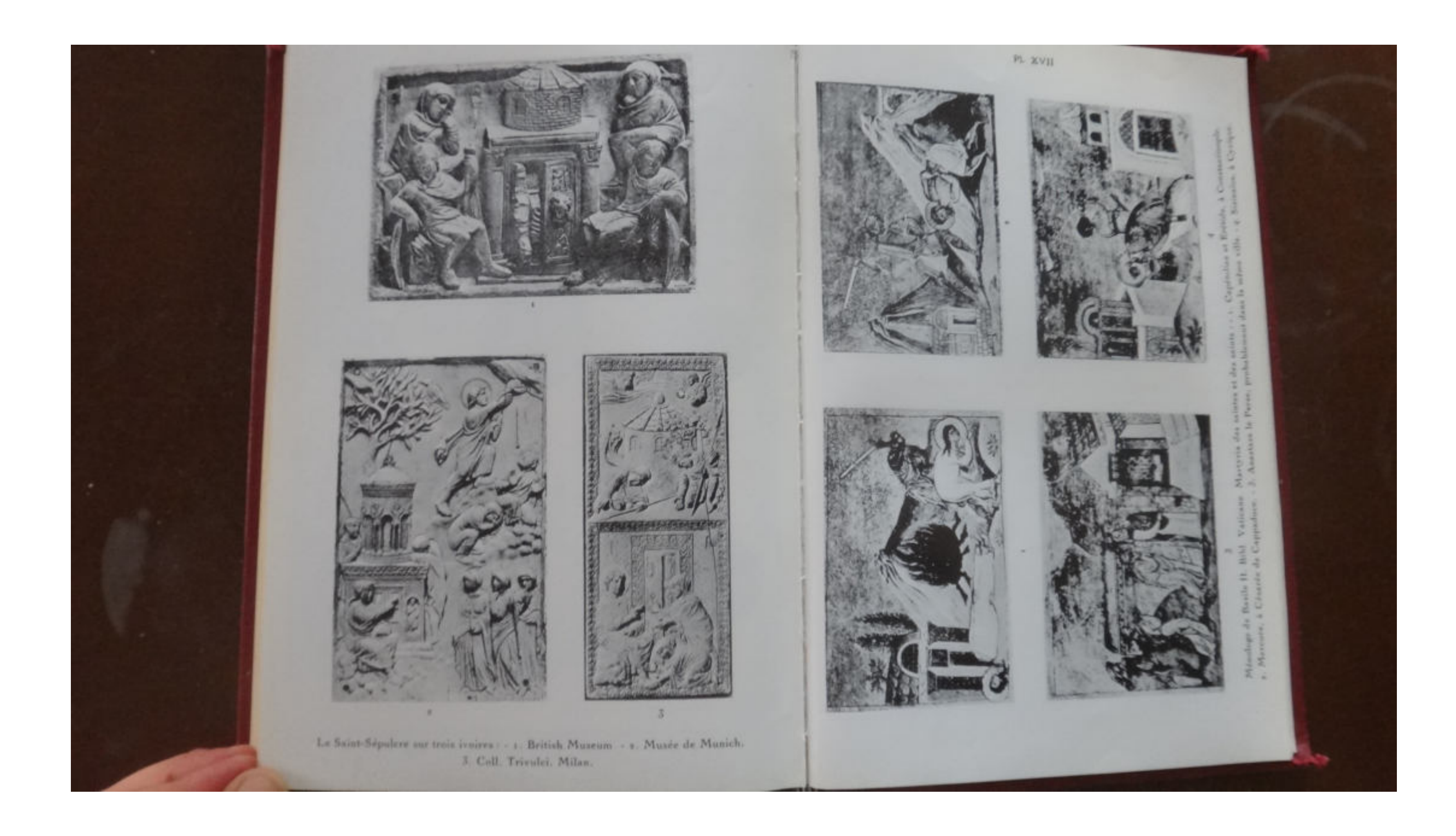

Pl. X
1 à 3. Salonique. Eglise St-Démétrios. Trois vues de la crypte.
Pl. XI


Pl. XII
1 et 2. Ephèse. Eglise des Sept Dormants : hypogée, crypte. - 3. Mâr-Augen (Mésopotamie). Eglise Sud. - 4. Bone. Table des repas funéraires.
Pl. XIII
1. Stobi (Macédoine). La " confession ". - 2. Rome. Basilique St-Alexandre : autel sur le tombeau des saints. - 3. Thèbes (Thessalie). Basilique A : ouverture sous l'autel. - 4 et 5. Tsaritchin-Grad (Serbie) : un chapiteau ; fondations du martyrium.



Reconstitutions : - 1. Thèbes (Thessalie). Chœur de la basilique A. - 2. Rome. Titre de St-Étienne-aux-Monts.
3. Salone. Un martyrium en forme d'abside. - 4. Kaalat-Séman. L'église St-Syméon-Stylite.

1 et 2. Tychéon d'Aelia Capitolina. - 3. St-Sépulcre sur un encensoir copte.
4 à 8. Hérôon de Romulus. - 9. St-Sépulcre sur une ampoule de Monza.



Le Saint-Sépulcre sur trois ivoires : - 1. British Museum - 2. Musée de Munich.
3. Coll. Trivulzi, Milan.

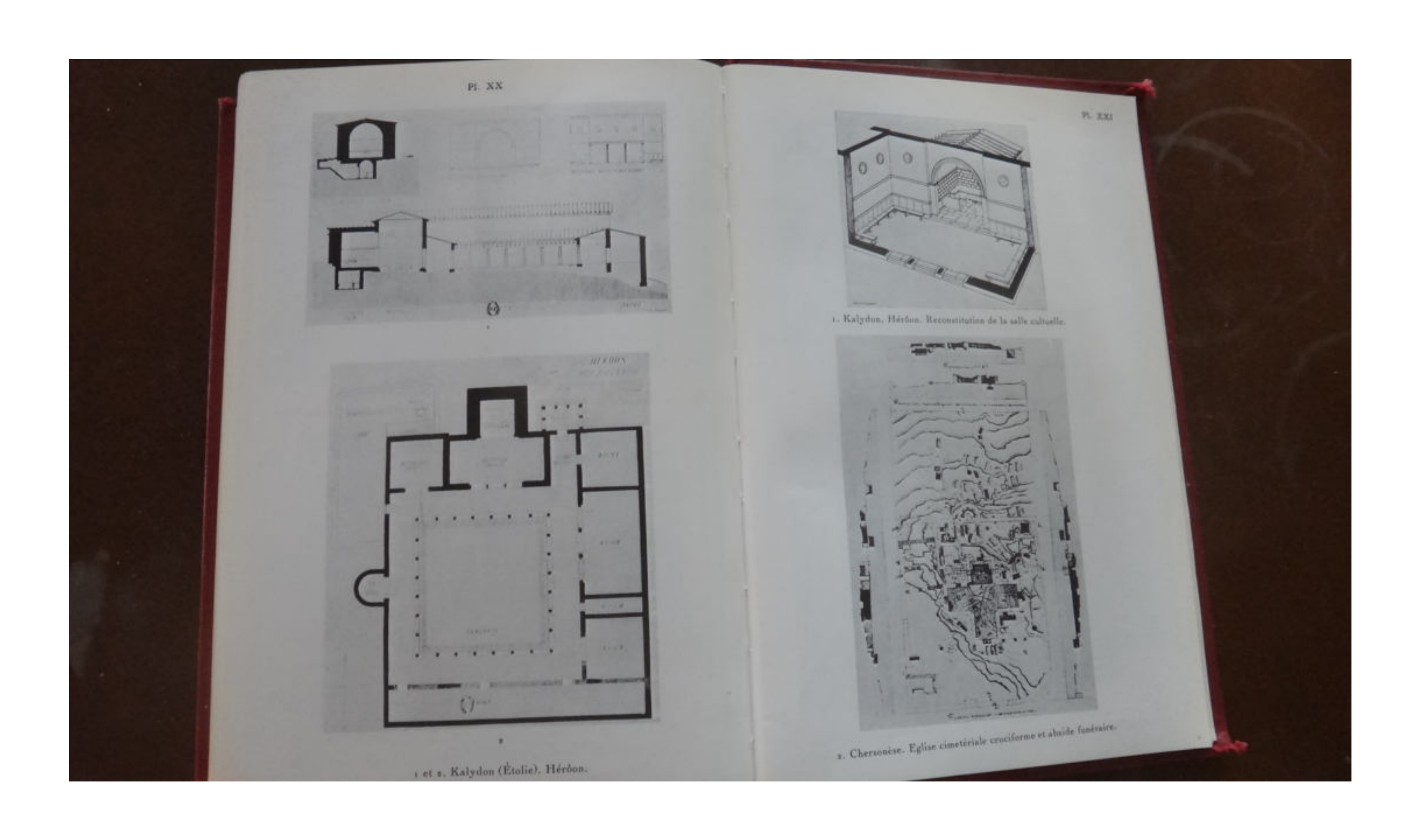
Ménologe de Basile II. Bibl. Vaticane. Martyres des saintes et des saints : - 1. Capitoline et Érotéïs, à Constantinople.
2. Mercure, à Césarée de Cappadoce. - 3. Anastase le Perse, probablement dans la même ville. - 4. Sozonte, à Cyrique.



1. Psautier Chludov. Bibl. de Moscou. La relique de la Crèche, à Bethléem. - 2 à 4. Ménologe de Basile II. Bibl. Vaticane. Sarcophages et martyria (Arbel ou Beit-Lapat et Ephèse) des saints Jacques l'Ascète, Jean l'évêque et Jacques *Zélote, Timothée l'apôtre.*

1. Peintures dans l'abside du martyrium souterrain Ste-Félicité, catacombe Massimo. Rome.

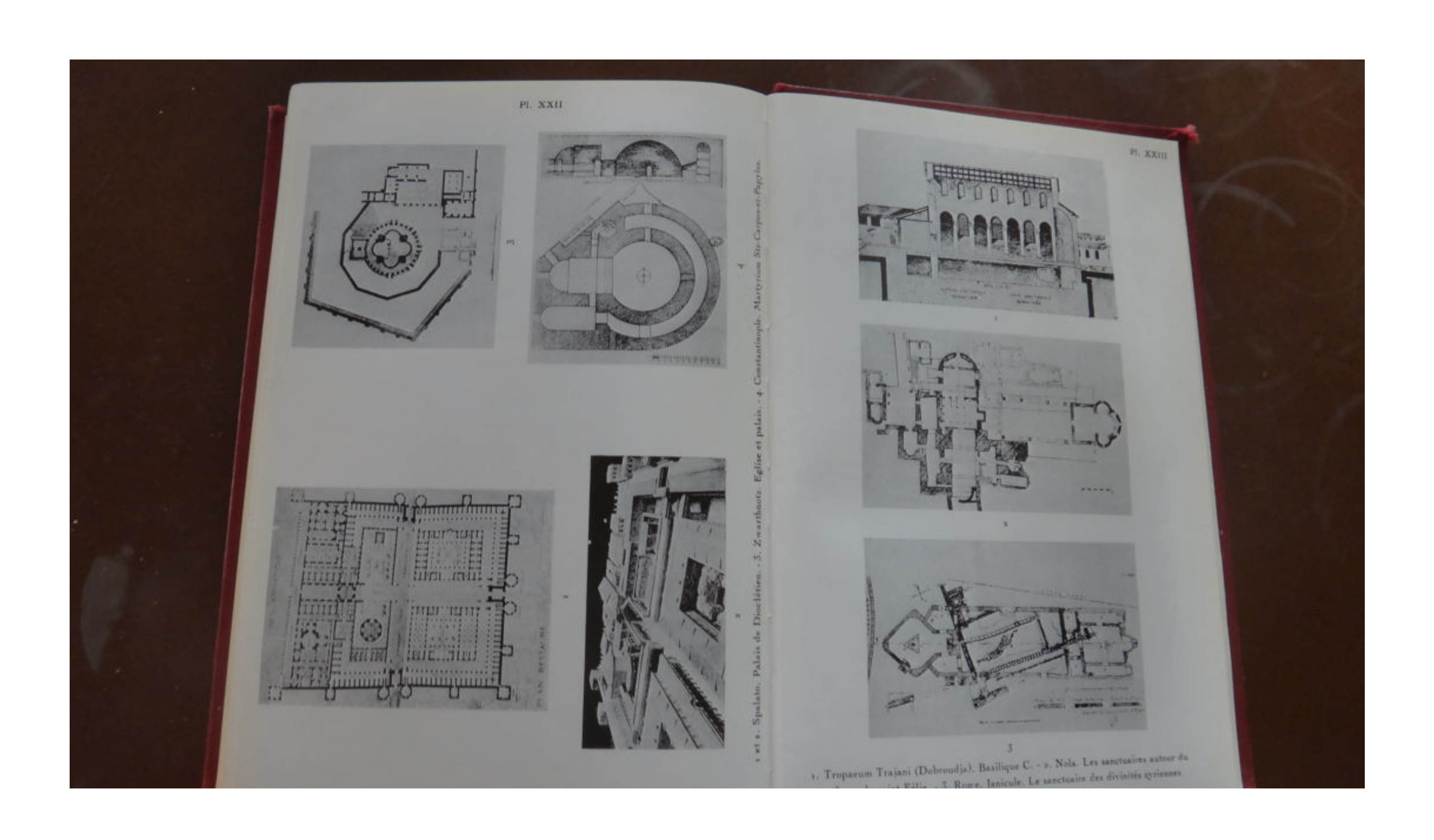
2. Tissu au Kaiser-Friedrich-Museum. Berlin.



1 et 2. Kalydon (Étolie). Hérôon.

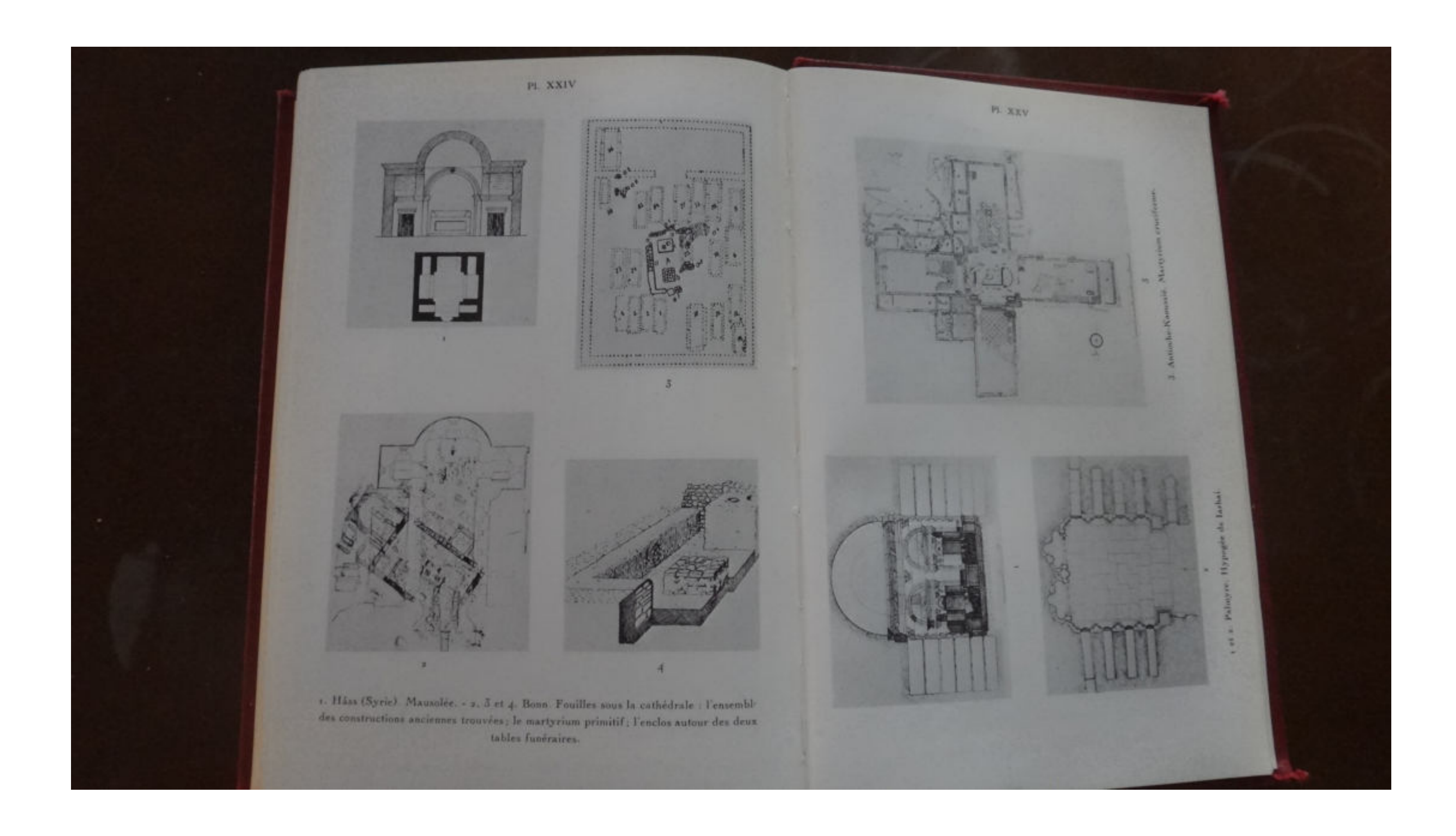
1. Kalydon. Hérôon. Reconstitution de la salle cultuelle.

2. Chersonèse. Eglise cimetériale cruciforme et abside funéraire.



1 et 2. Spalato. Palais de Dioclétien. - 3. Zwarthnotz. Eglise et palais. - 4. Constantinople. Martyrium Ste-Carpos-et-Papylos.

1. Tropaeum Trajani (Dobroudja). Basilique C. - 2. Nola. Les sanctuaires autour du … Félix. - 3. Rome, Janicule. Le sanctuaire des divinités syriennes



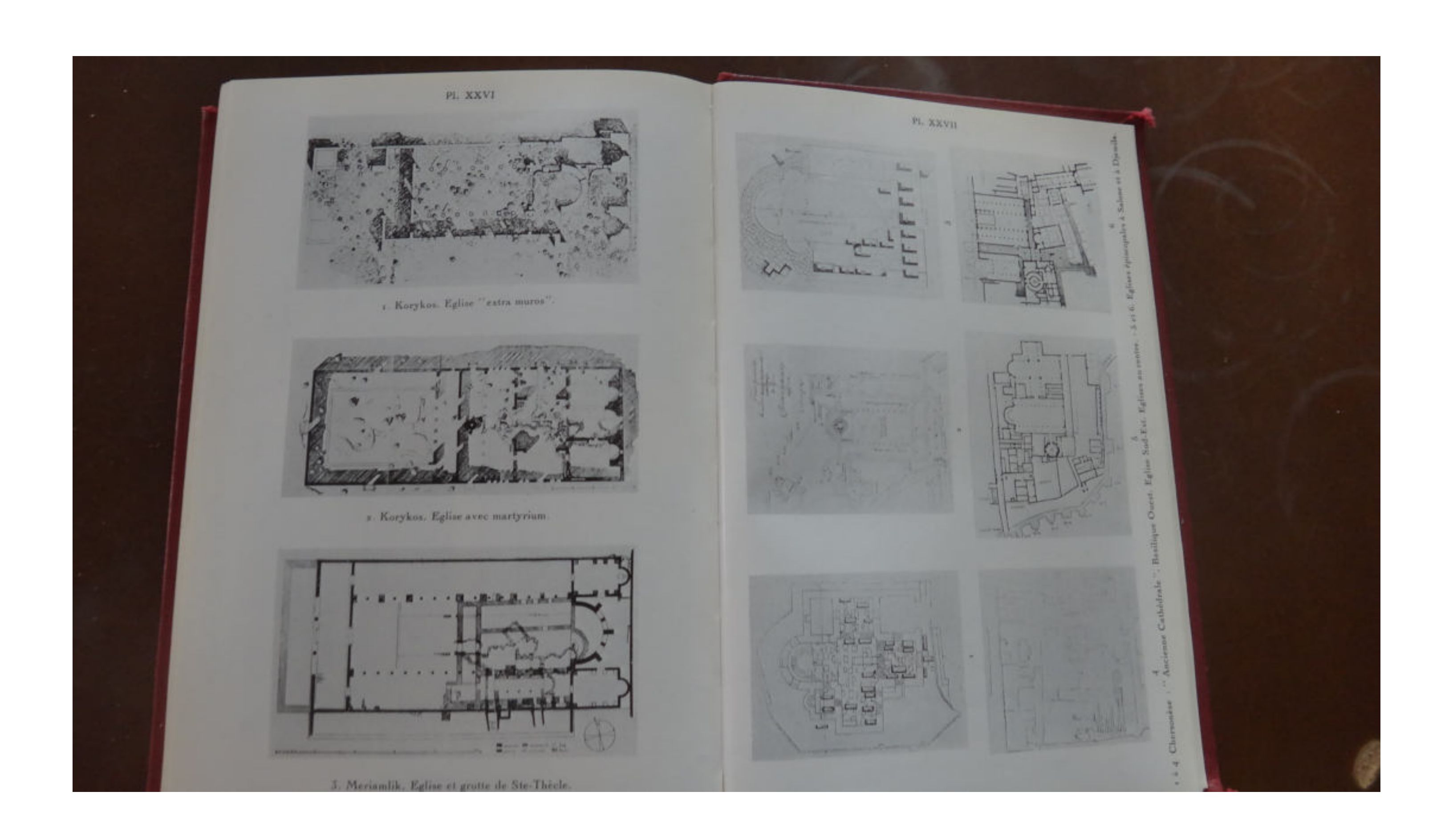
Pl. XXIV

1. Hâss (Syrie). Mausolée. - 2, 3 et 4. Bonn. Fouilles sous la cathédrale : l'ensembl[e] des constructions anciennes trouvées ; le martyrium primitif ; l'enclos autour des deux tables funéraires.

Pl. XXV

3. Antioche-Kaoussié. Martyrium cruciforme.

1 et 2. Palmyre. Hypogée de Iarhai.

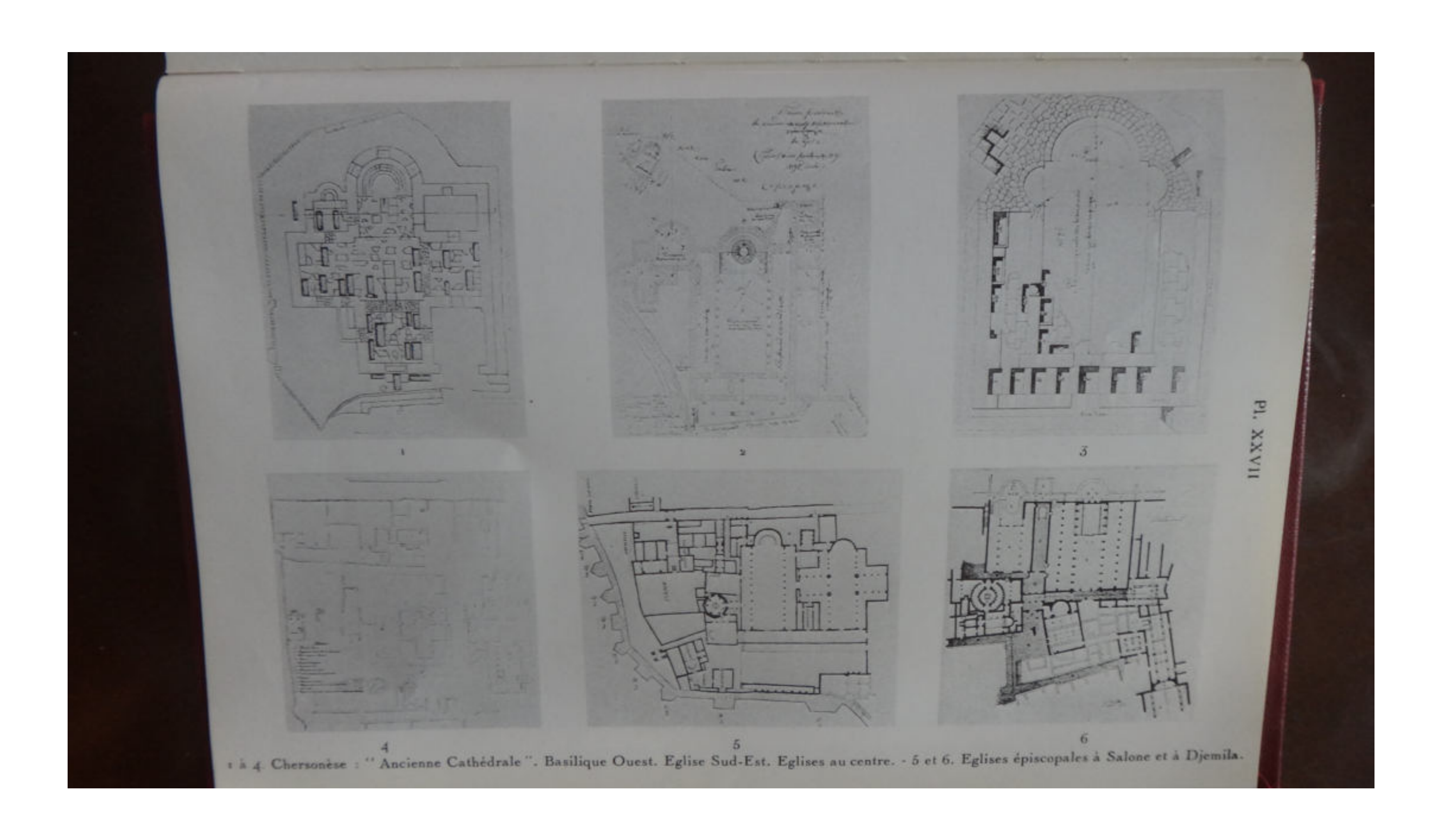


1. Korykos. Eglise "extra muros".

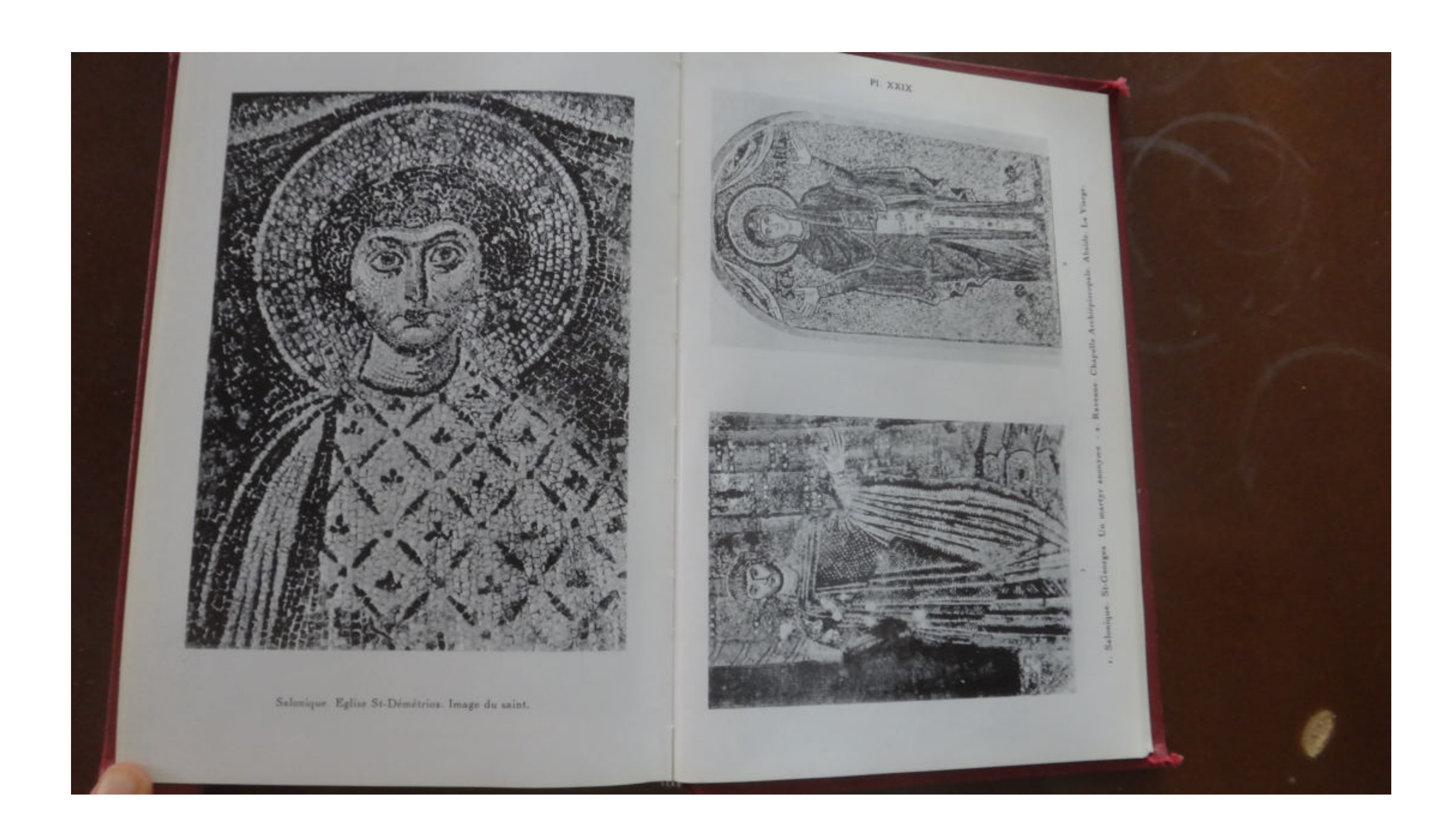
2. Korykos. Eglise avec martyrium.

3. Meriamlik. Eglise et grotte de Ste-Thècle.

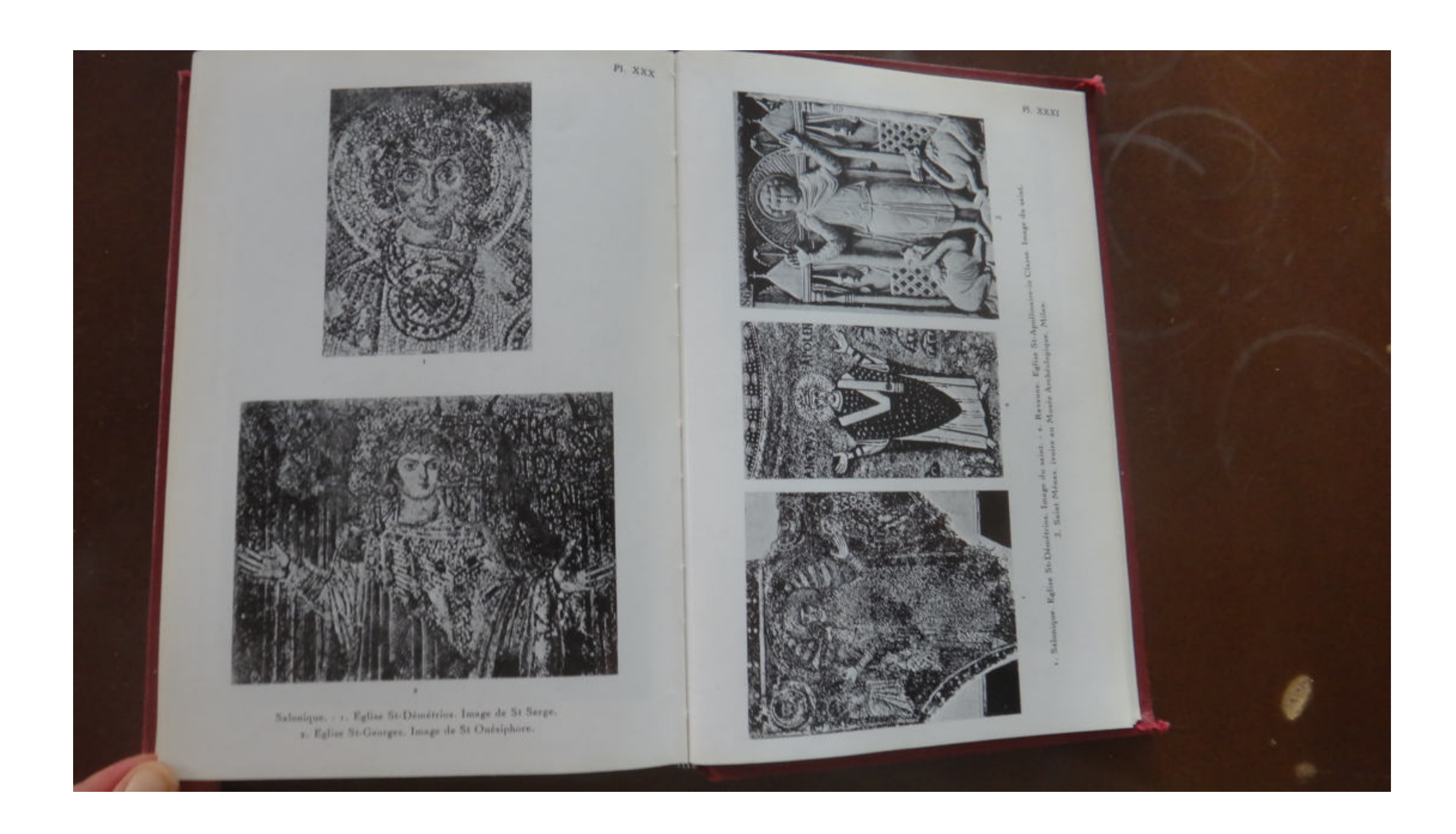
1 à 4. Chersonèse : "Ancienne Cathédrale", Basilique Ouest, Eglise Sud-Est, Eglises au centre. — 5 et 6. Eglises épiscopales à Salone et à Djemila.



1 à 4. Chersonèse : " Ancienne Cathédrale ". Basilique Ouest. Eglise Sud-Est. Eglises au centre. - 5 et 6. Eglises épiscopales à Salone et à Djemila.

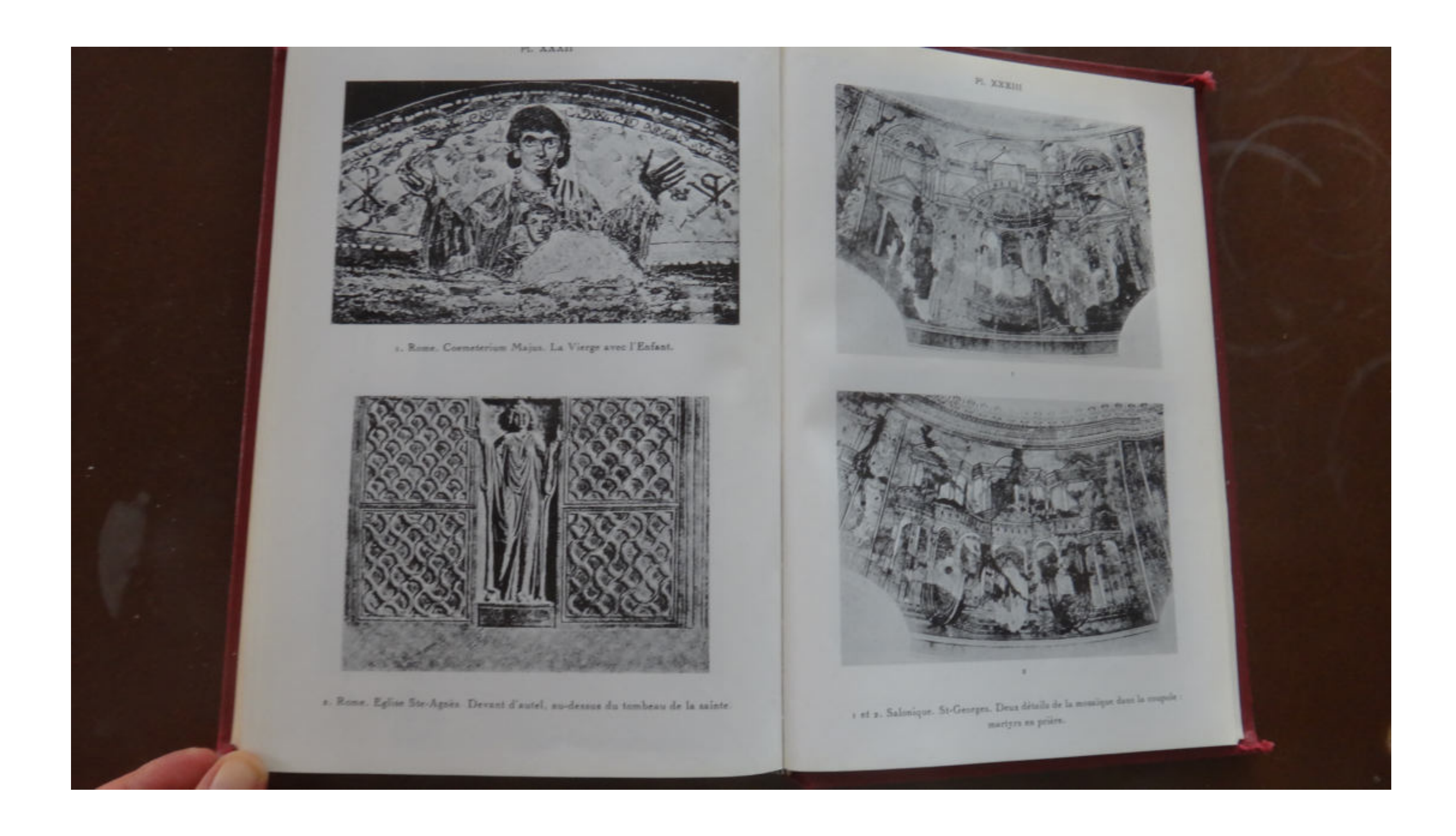

Salonique. Eglise St-Démétrios. Image du saint.

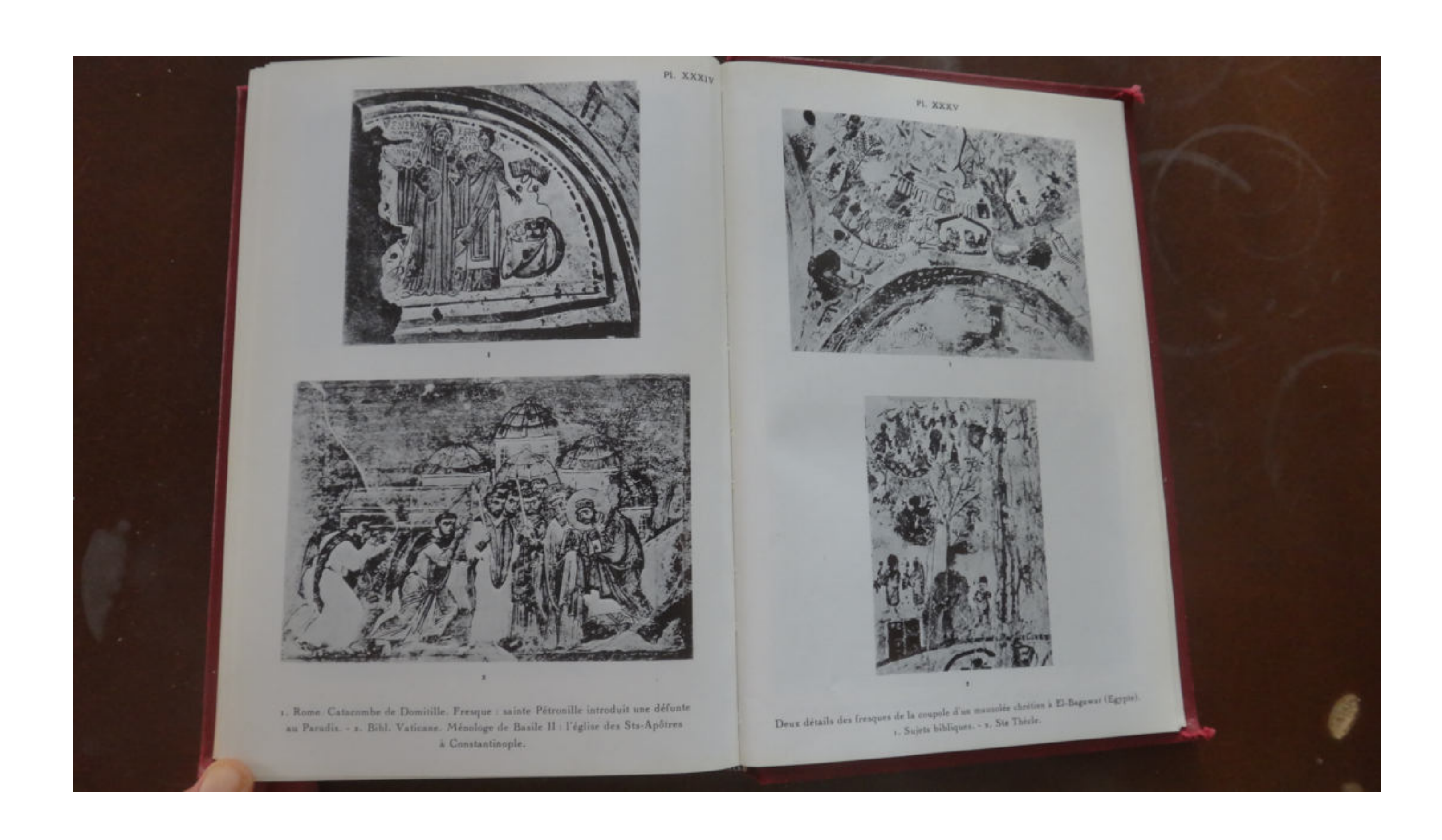
1. Salonique. St-Georges. Un martyr anonyme. — 2. Ravenne. Chapelle Archiépiscopale. Abside. La Vierge.



Salonique. - 1. Eglise St-Démétrios. Image de St Serge.
2. Eglise St-Georges. Image de St Onésiphore.

1. Salonique. Eglise St-Démétrios. Image du saint. - 2. Ravenne. Eglise St-Apollinaire-in Classe. Image du saint.
3. Saint Ménas. ivoire au Musée Archéologique. Milan.


Pl. XXXII
1. Rome. Coemeterium Majus. La Vierge avec l'Enfant.
2. Rome. Eglise Ste-Agnès. Devant d'autel, au-dessus du tombeau de la sainte.
Pl. XXXIII
2
1 et 2. Salonique. St-Georges. Deux détails de la mosaïque dans la coupole : martyrs en prière.



1

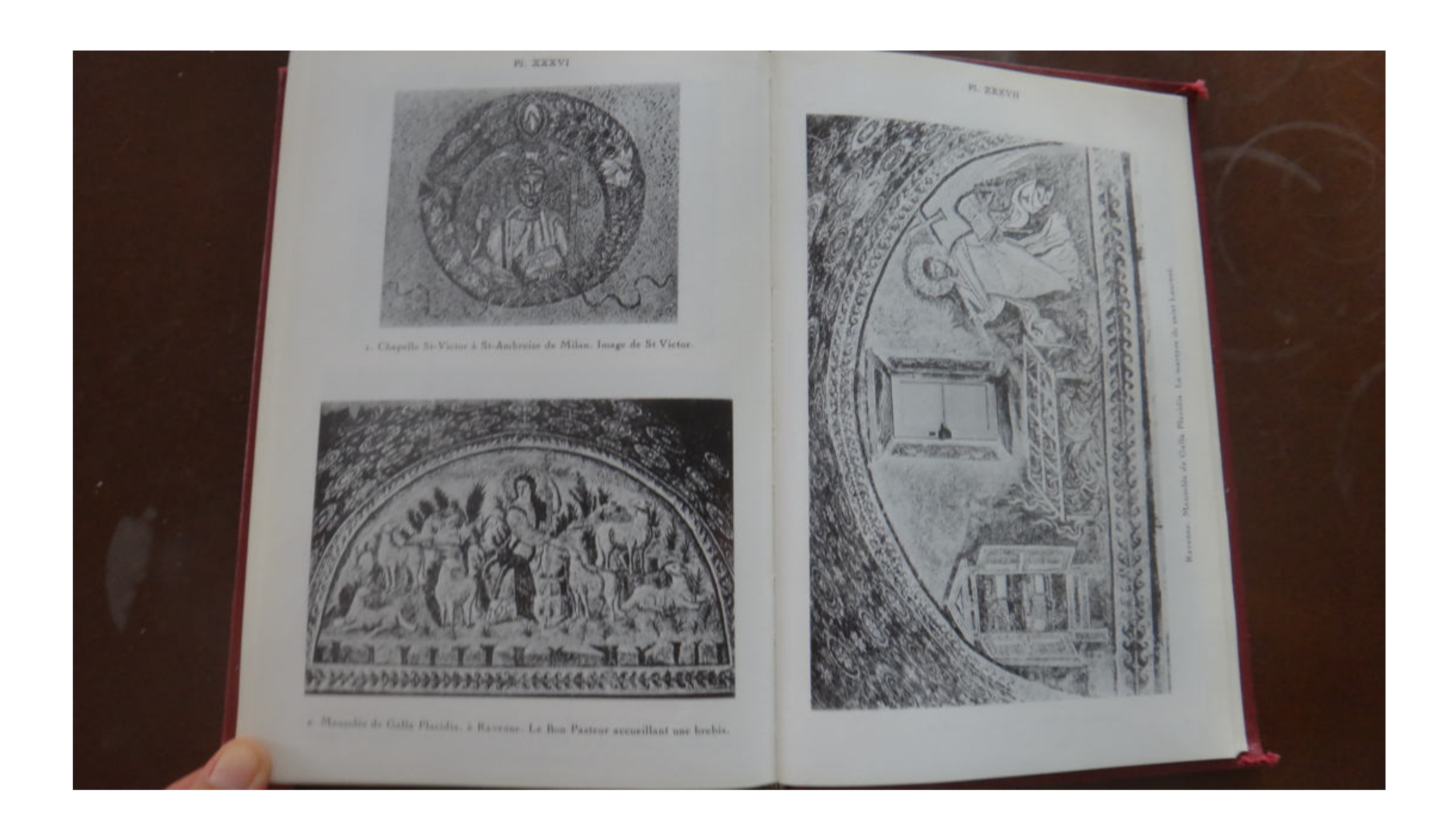
2

1. Rome. Catacombe de Domitille. Fresque : sainte Pétronille introduit une défunte au Paradis. - 2. Bibl. Vaticane. Ménologe de Basile II : l'église des Sts-Apôtres à Constantinople.

1

2

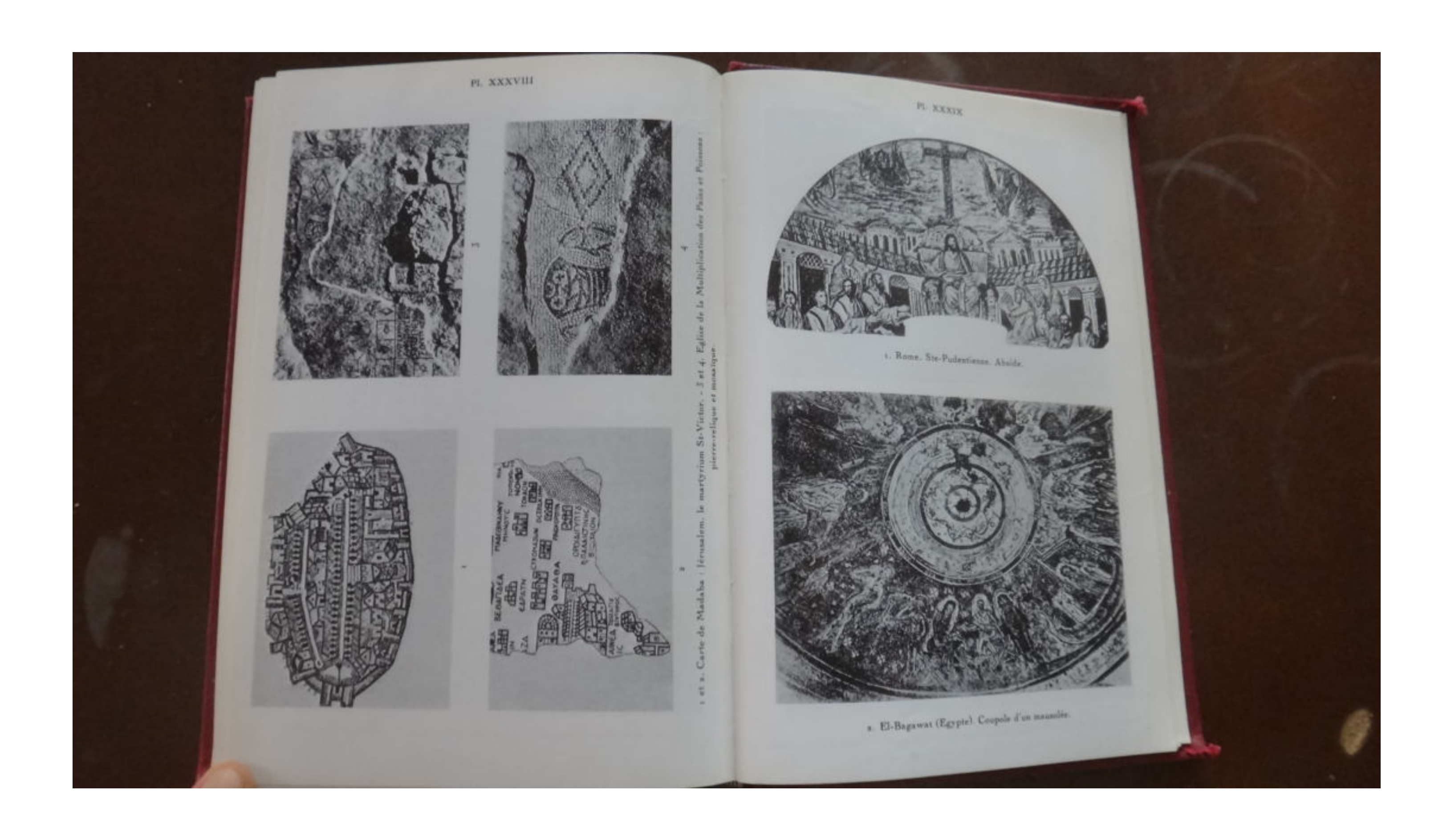
Deux détails des fresques de la coupole d'un mausolée chrétien à El-Bagawat (Egypte). 1. Sujets bibliques. - 2. Ste Thècle.



1. Chapelle St-Victor à St-Ambroise de Milan. Image de St Victor.

2. Mausolée de Galla Placidia, à Ravenne. Le Bon Pasteur accueillant une brebis.

Ravenne. Mausolée de Galla Placidia. Le martyre de saint Laurent.



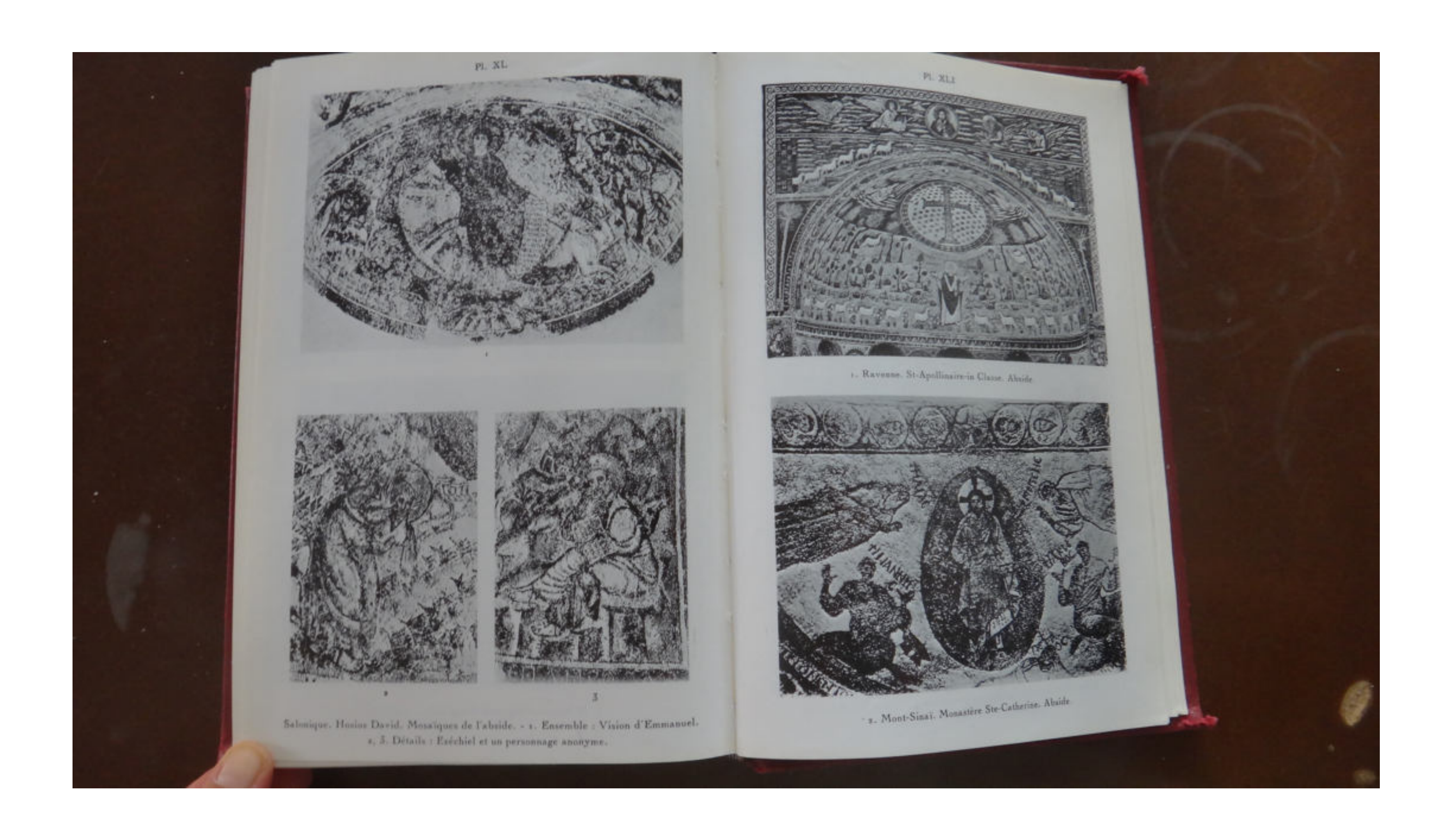
Pl. XXXVIII

1 et 2. Carte de Madaba : Jérusalem, le martyrium St-Victor. - 3 et 4. Eglise de la Multiplication des Pains et Poissons : pierre-relique et mosaïque.

Pl. XXXIX

1. Rome. Ste-Pudentienne. Abside.

2. El-Bagawat (Egypte). Coupole d'un mausolée.



Pl. XL

Salonique. Hosios David. Mosaïques de l'abside. – 1. Ensemble : Vision d'Emmanuel.
2, 3. Détails : Ezéchiel et un personnage anonyme.

Pl. XLI

1. Ravenne. St-Apollinaire-in Classe. Abside

2. Mont-Sinaï. Monastère Ste-Catherine. Abside

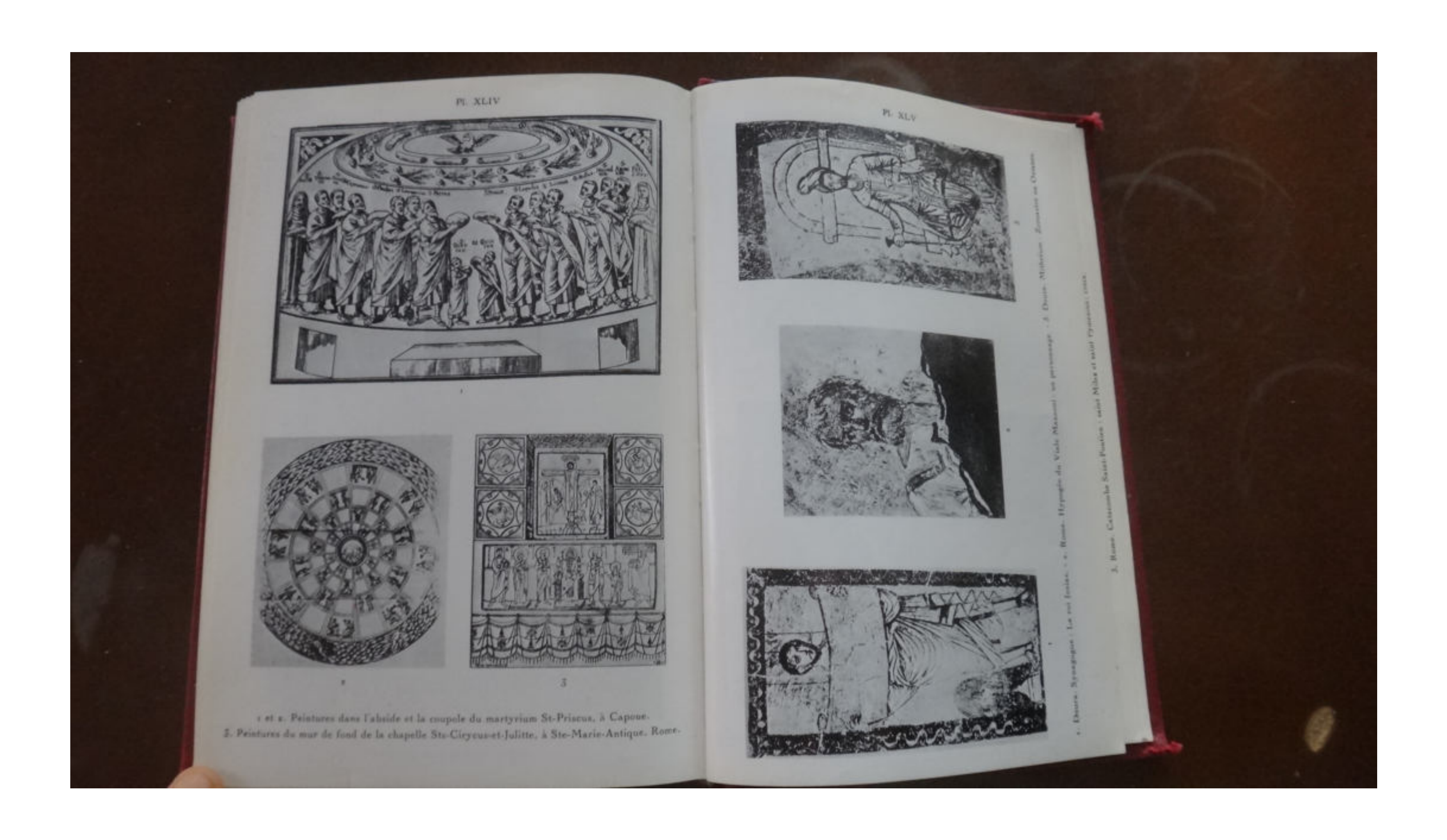

Pl. XLII

1. Rome. Mosaïques de l'abside des Sts-Cosme et-Damien. - 2. Ravenne. Mosaïques de l'abside de St-Vital.

Pl. XLIII

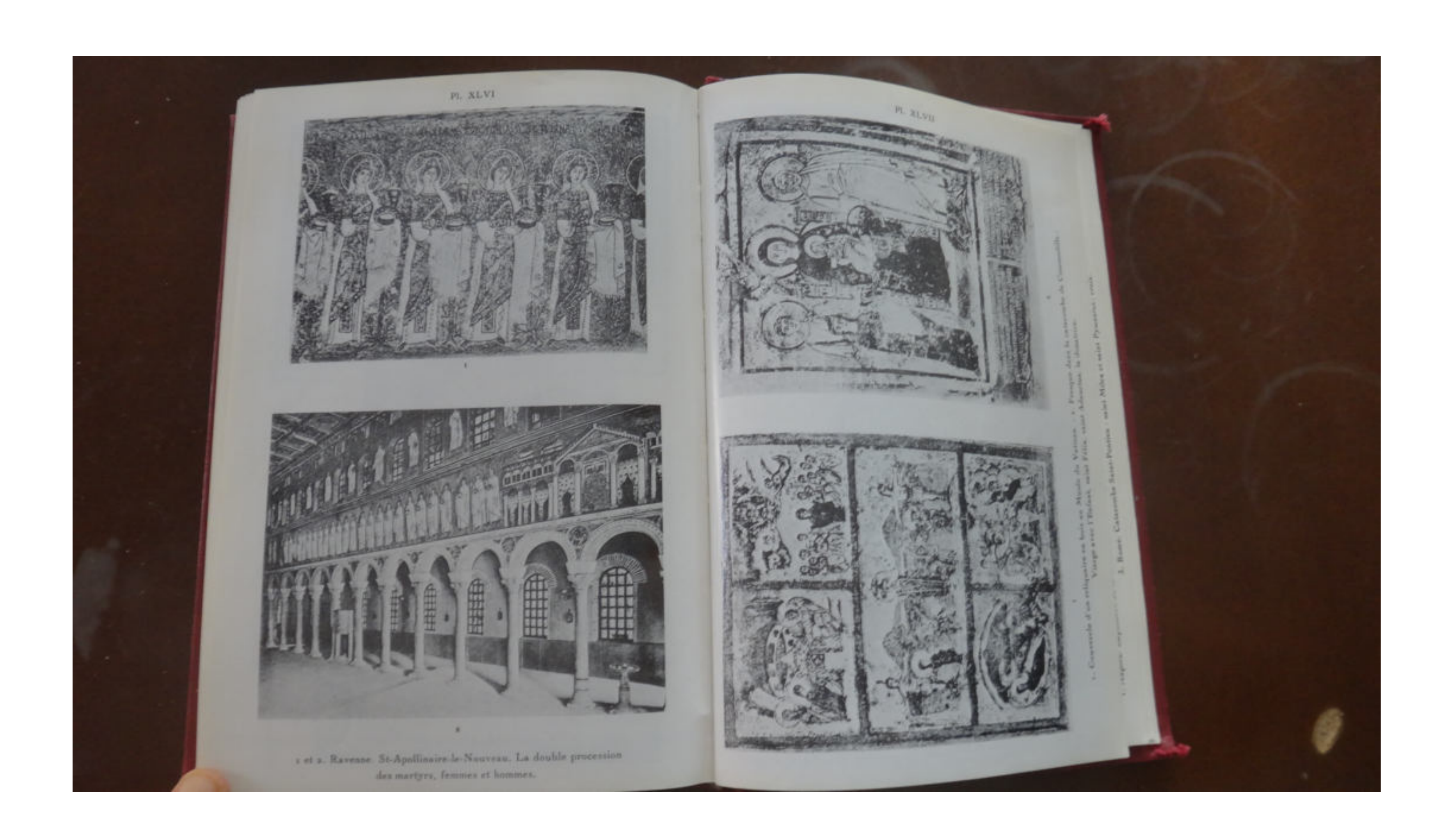
Rome. Oratoire St-Venance au Latran. Mur derrière l'autel.

[illegible]



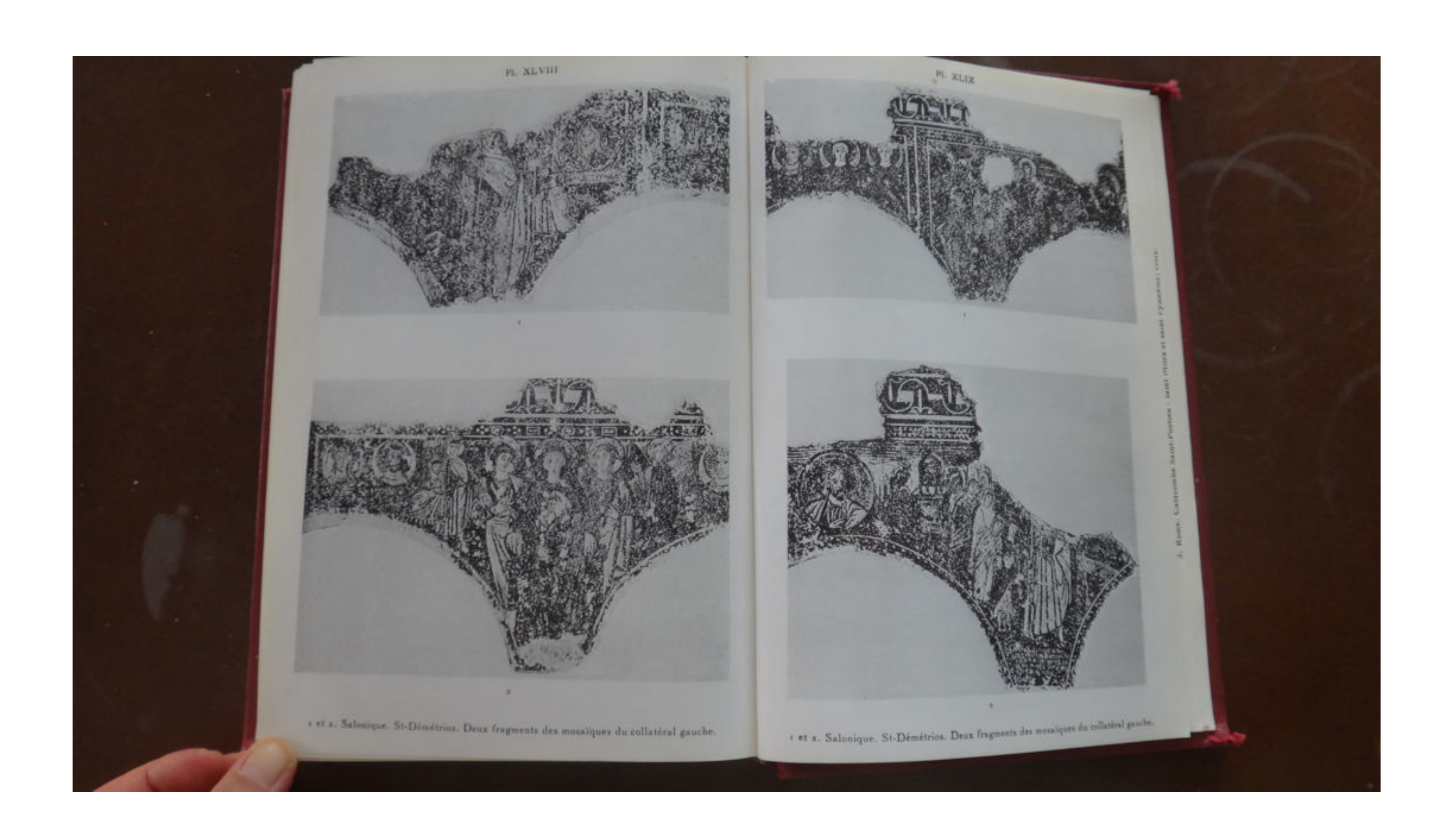
1 et 2. Peintures dans l'abside et la coupole du martyrium St-Priscus, à Capoue.
3. Peintures du mur de fond de la chapelle Ste-Cirycus-et-Julitte, à Ste-Marie-Antique, Rome.

1. Doura. Synagogue : Le roi Josias. – 2. Rome. Hypogée du Viale Manzoni : un personnage. – 3. Doura-Mithréum : Zoroastre en Orante.
3. Rome. Catacombe Saint-Pontien : saint Milix et saint Pymenius.



1 et 2. Ravenne. St-Apollinaire-le-Nouveau. La double procession des martyrs, femmes et hommes.

1. Couvercle d'un reliquaire en bois au Musée du Vatican. — 2. Fresque dans la catacombe de Commodille. Vierge avec l'Enfant, saint Félix, saint Adauctus, la donatrice. [illegible] 3. Rome. Catacombe Saint-Pontien : saint Milès et saint Pyrmenius, vers

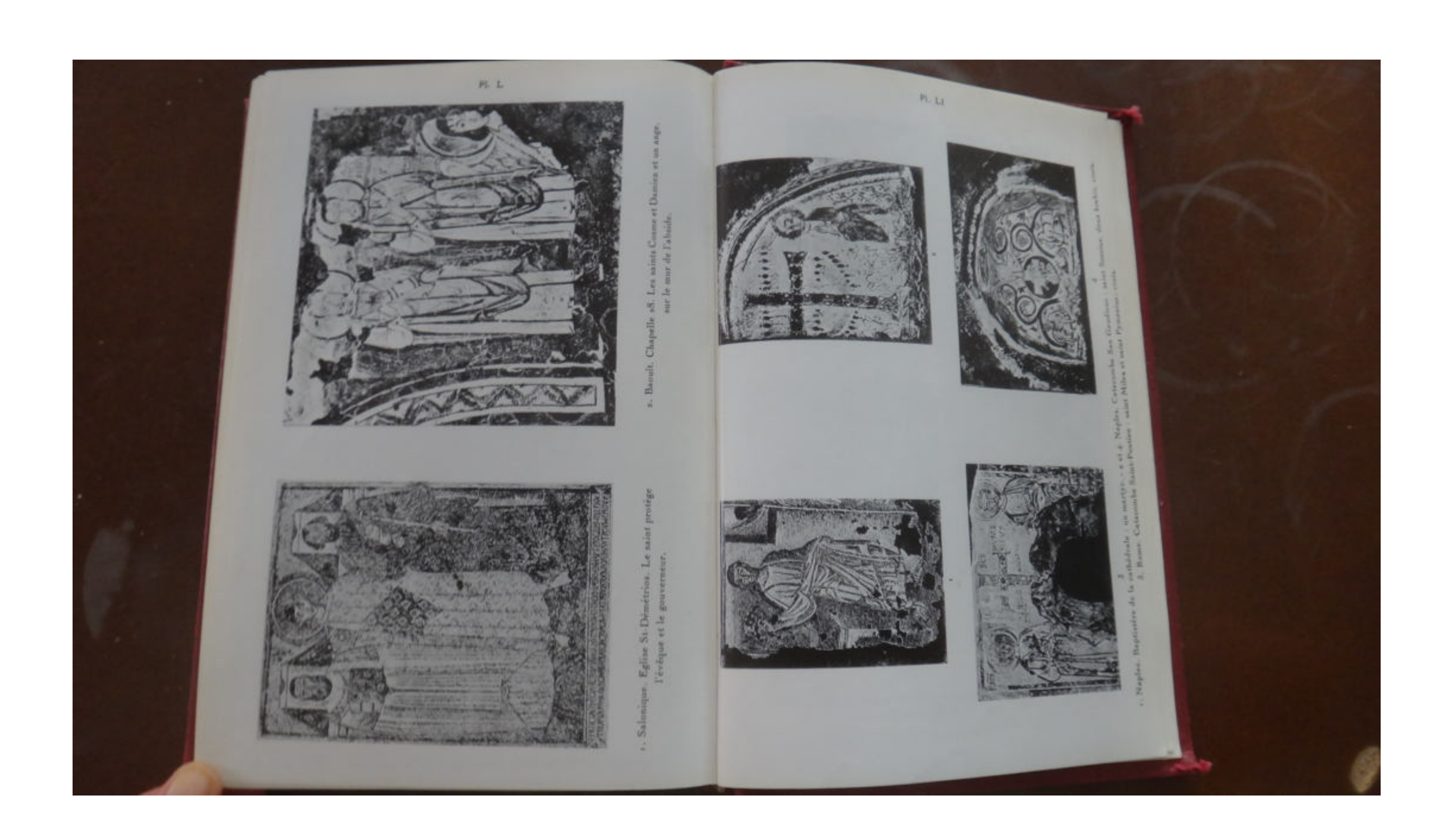


Pl. XLVIII

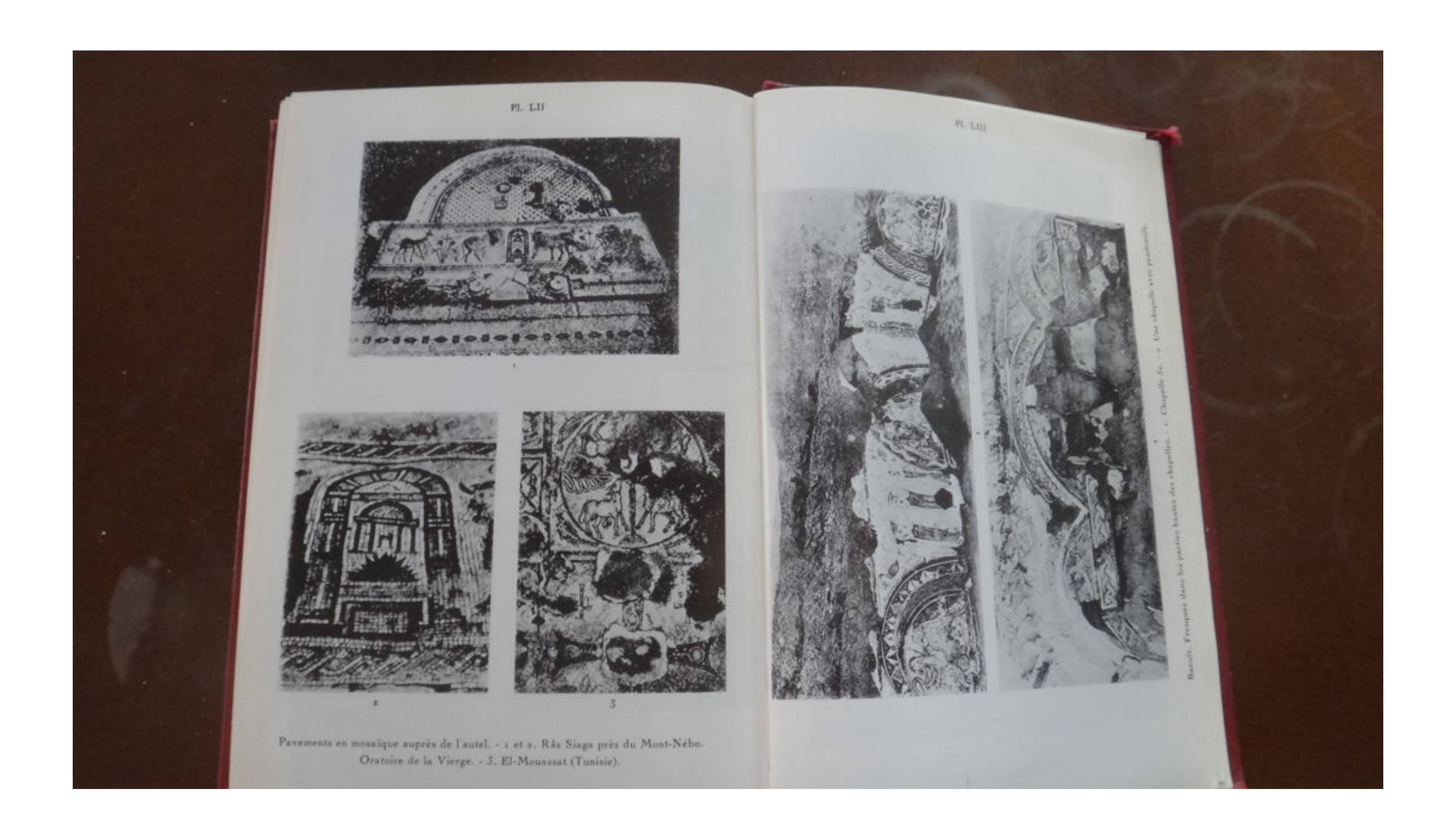
1 et 2. Salonique. St-Démétrios. Deux fragments des mosaïques du collatéral gauche.

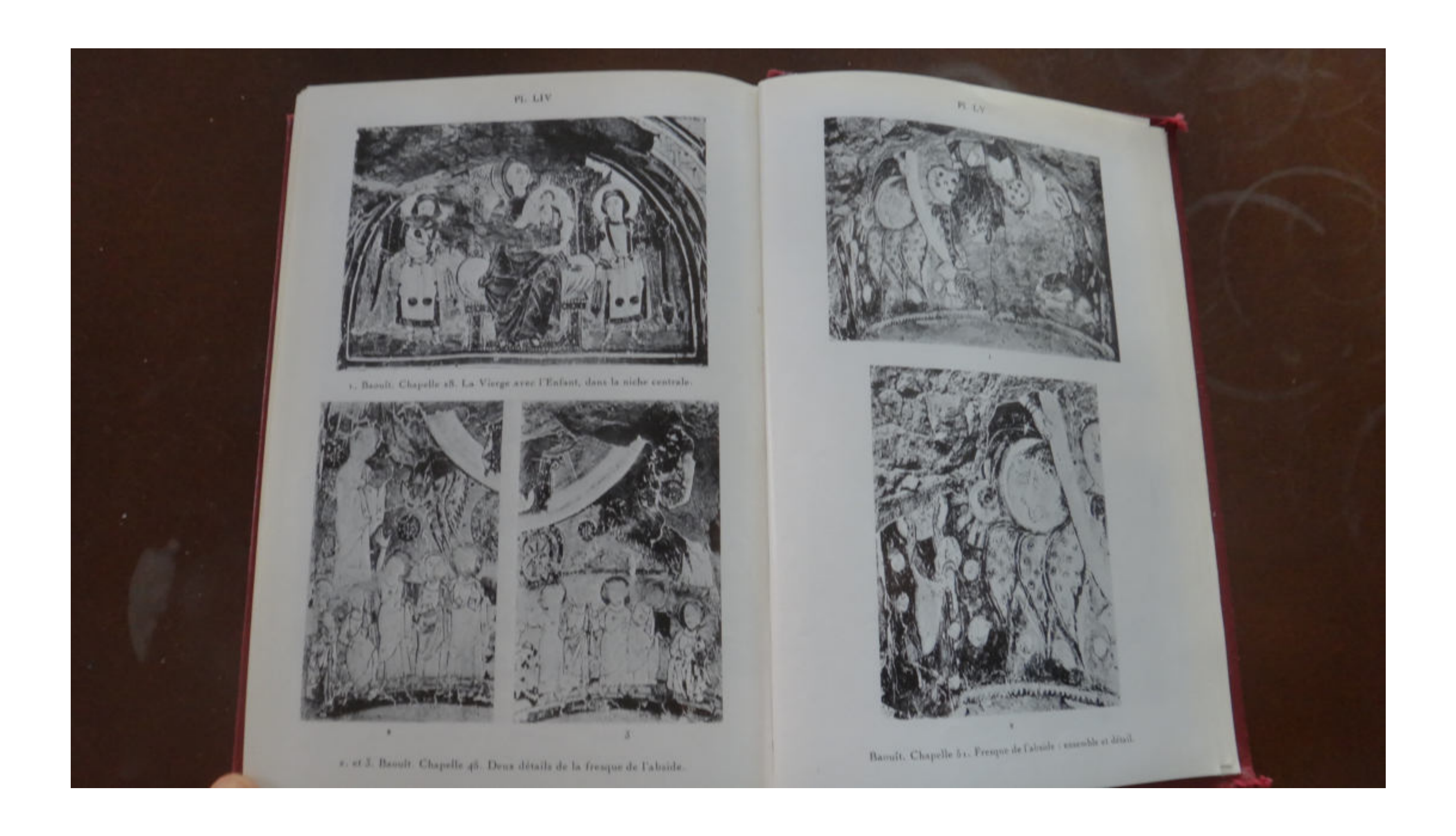
Pl. XLIX

1 et 2. Salonique. St-Démétrios. Deux fragments des mosaïques du collatéral gauche.



Pl. L
1. Salonique. Eglise St-Démétrios. Le saint protège l'évêque et le gouverneur.
2. Baouit. Chapelle 28. Les saints Come et Damien et un ange sur le mur de l'abside.
Pl. LI
1. Naples. Baptistère de la cathédrale : un martyr. — 2 et 4. Naples. Catacombe San Gaudioso
3. Rome. Catacombe Saint-Pontien : saint Milix et saint

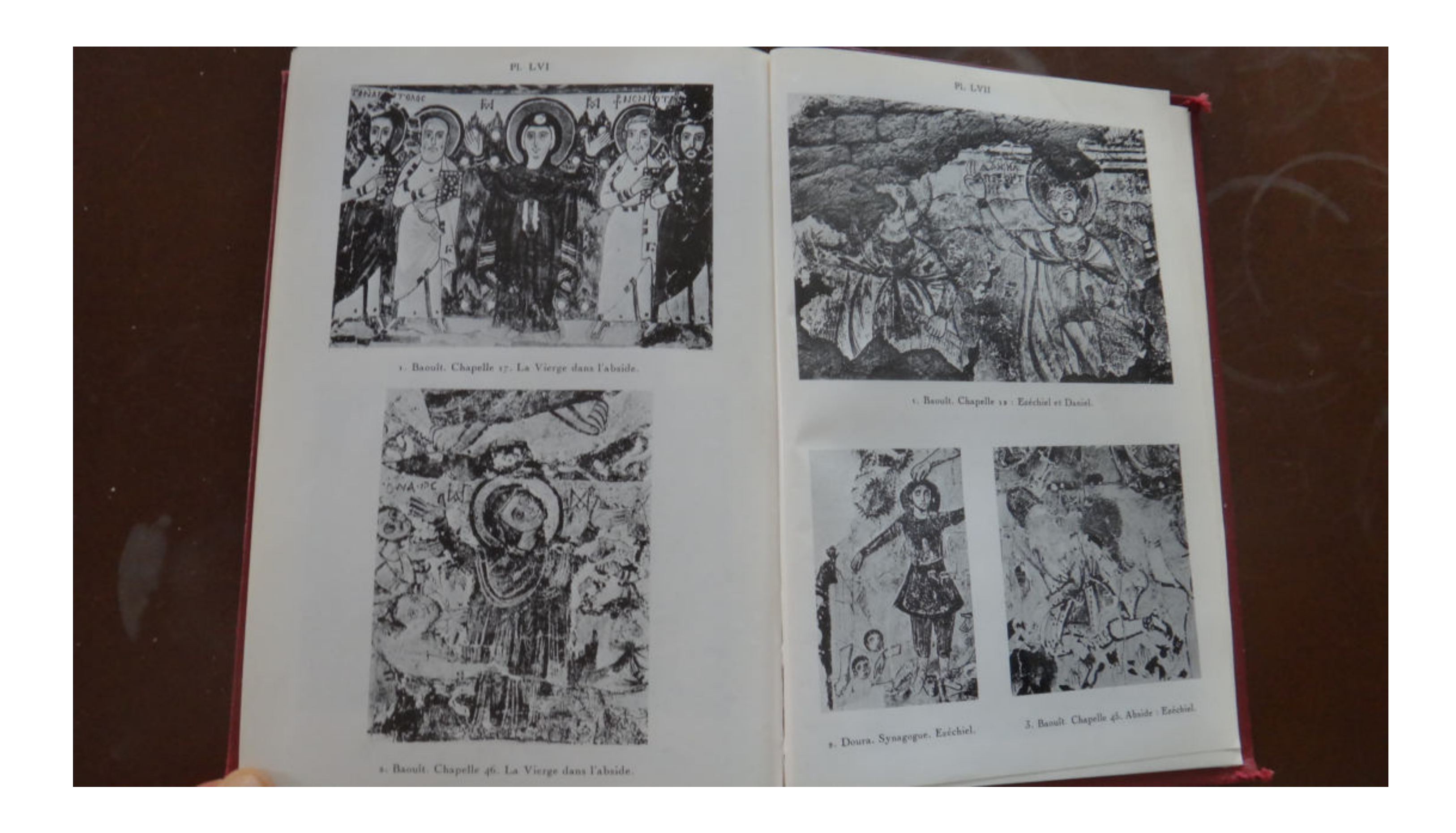

Pl. LII
1
2
3
Pavements en mosaïque auprès de l'autel. - 1 et 2. Râs Siaga près du Mont-Nébo.
Oratoire de la Vierge. - 3. El-Mouassat (Tunisie).
Pl. LIII
Baouît. Fresques dans les parties hautes des chapelles. - 1. Chapelle [illegible]. - 2. Une chapelle avec pendentifs.



1. Baoult. Chapelle 28. La Vierge avec l'Enfant, dans la niche centrale.

2 et 3. Baoult. Chapelle 46. Deux détails de la fresque de l'abside.

Baoult. Chapelle 51. Fresque de l'abside : ensemble et détail.



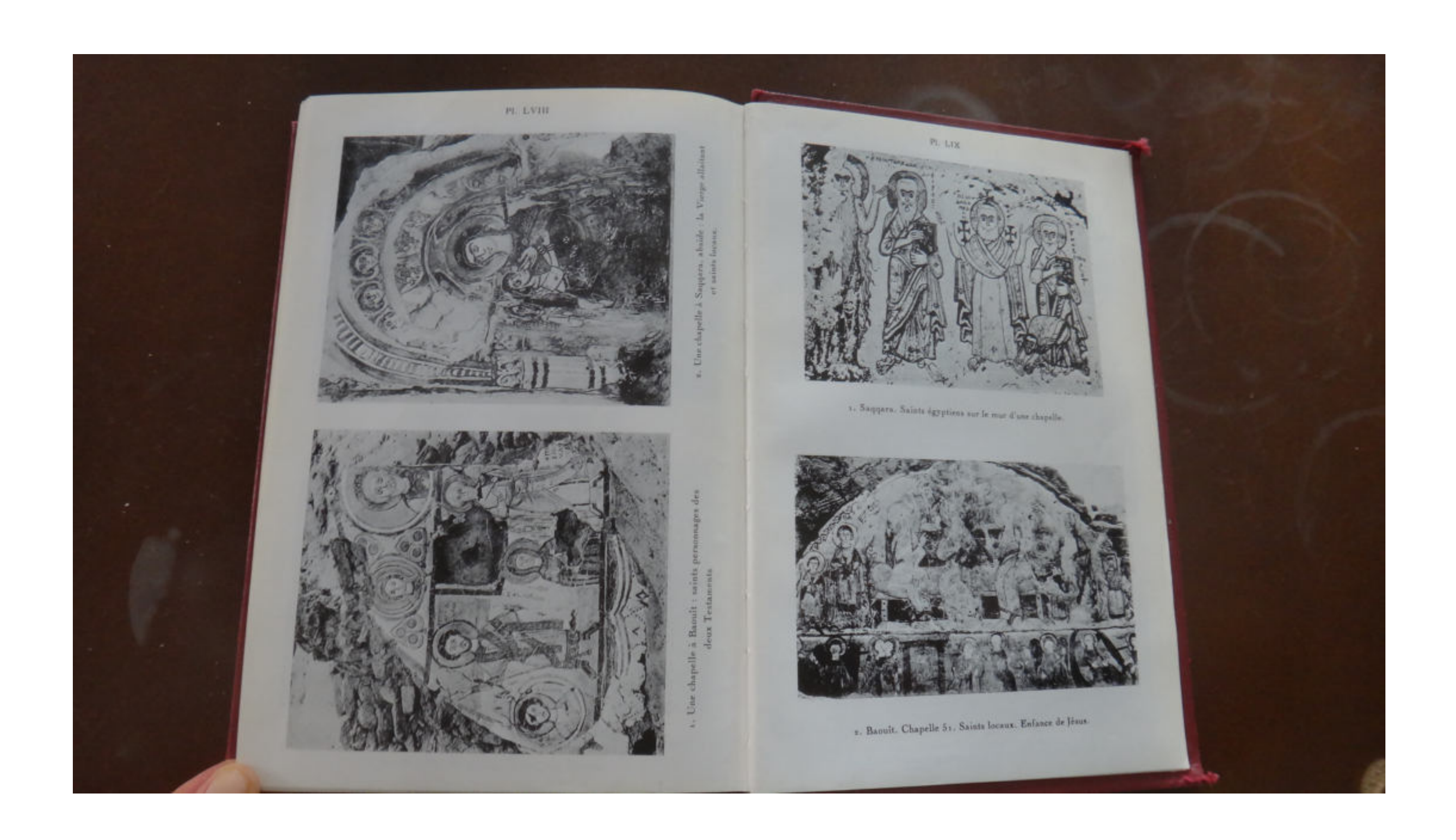
1. Baouit. Chapelle 17. La Vierge dans l'abside.

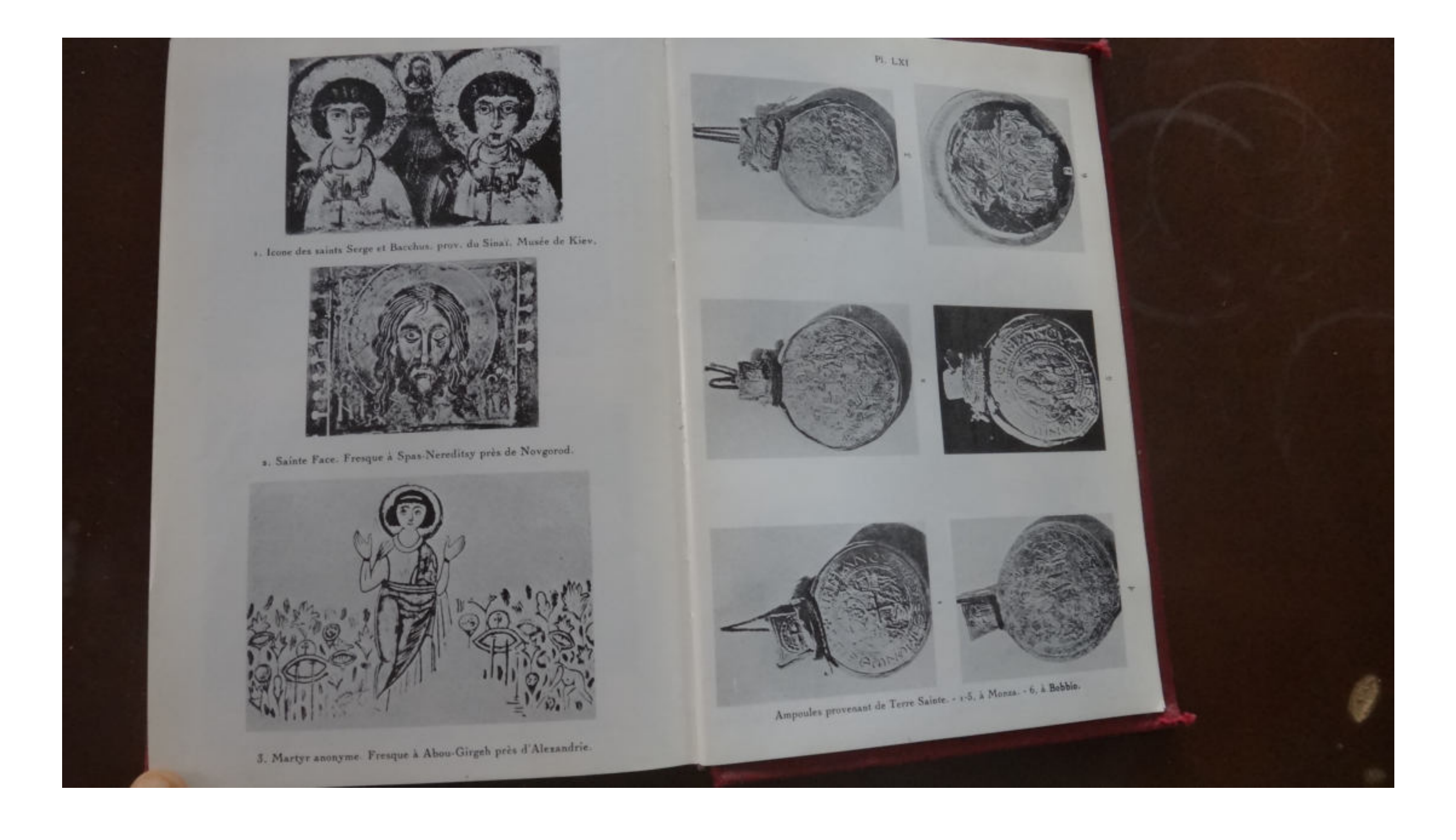
2. Baouit. Chapelle 46. La Vierge dans l'abside.

1. Baouit. Chapelle 12 : Ezéchiel et Daniel.

2. Doura. Synagogue. Ezéchiel.

3. Baouit. Chapelle 46. Abside : Ezéchiel.


Pl. LVIII
2. Une chapelle à Saqqara, abside : la Vierge allaitant et saints locaux.
1. Une chapelle à Baouit : saints personnages des deux Testaments
Pl. LIX
1. Saqqara. Saints égyptiens sur le mur d'une chapelle.
2. Baouit. Chapelle 51. Saints locaux. Enfance de Jésus.

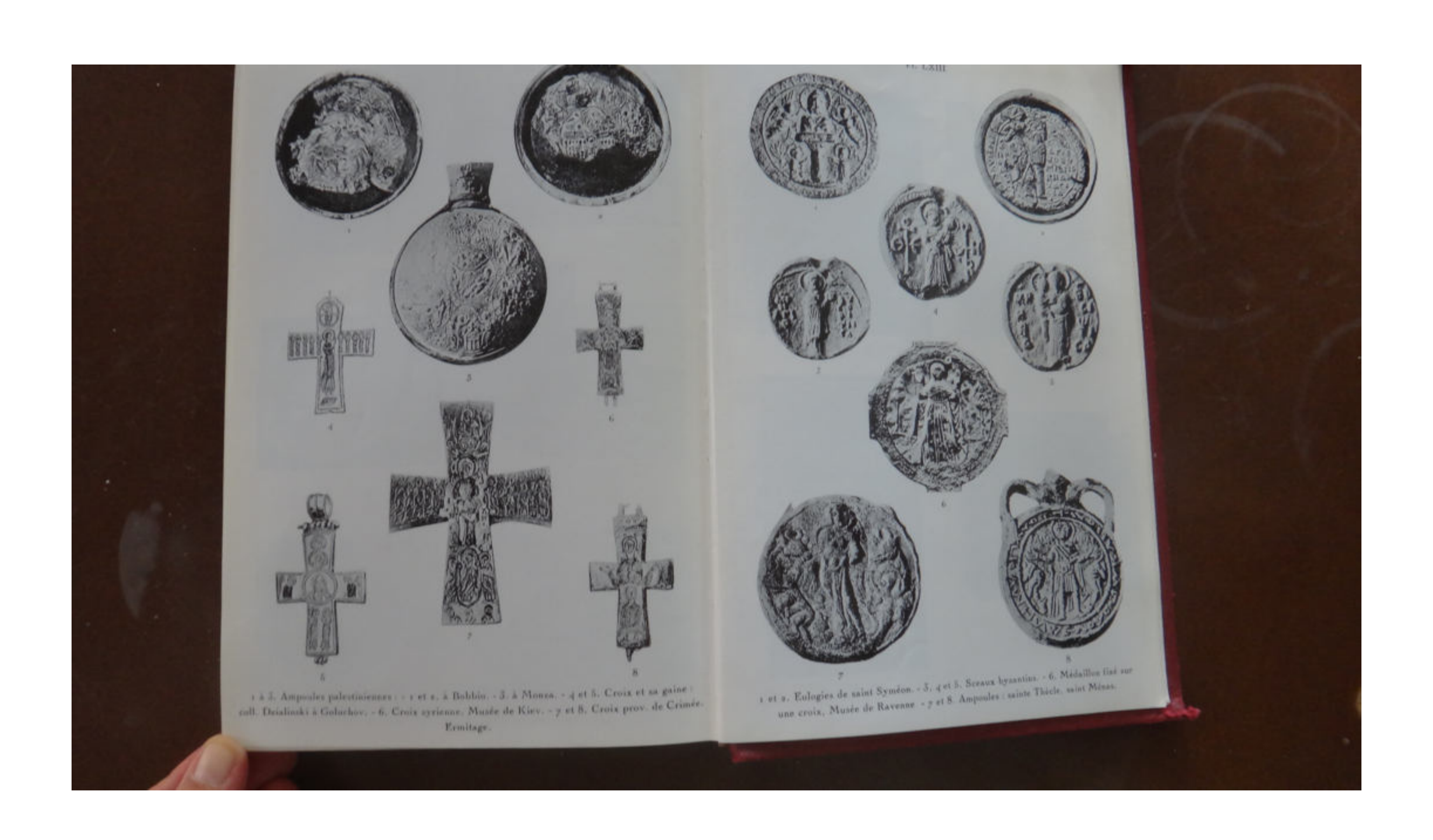


1. Icone des saints Serge et Bacchus, prov. du Sinaï. Musée de Kiev.

2. Sainte Face. Fresque à Spas-Nereditsy près de Novgorod.

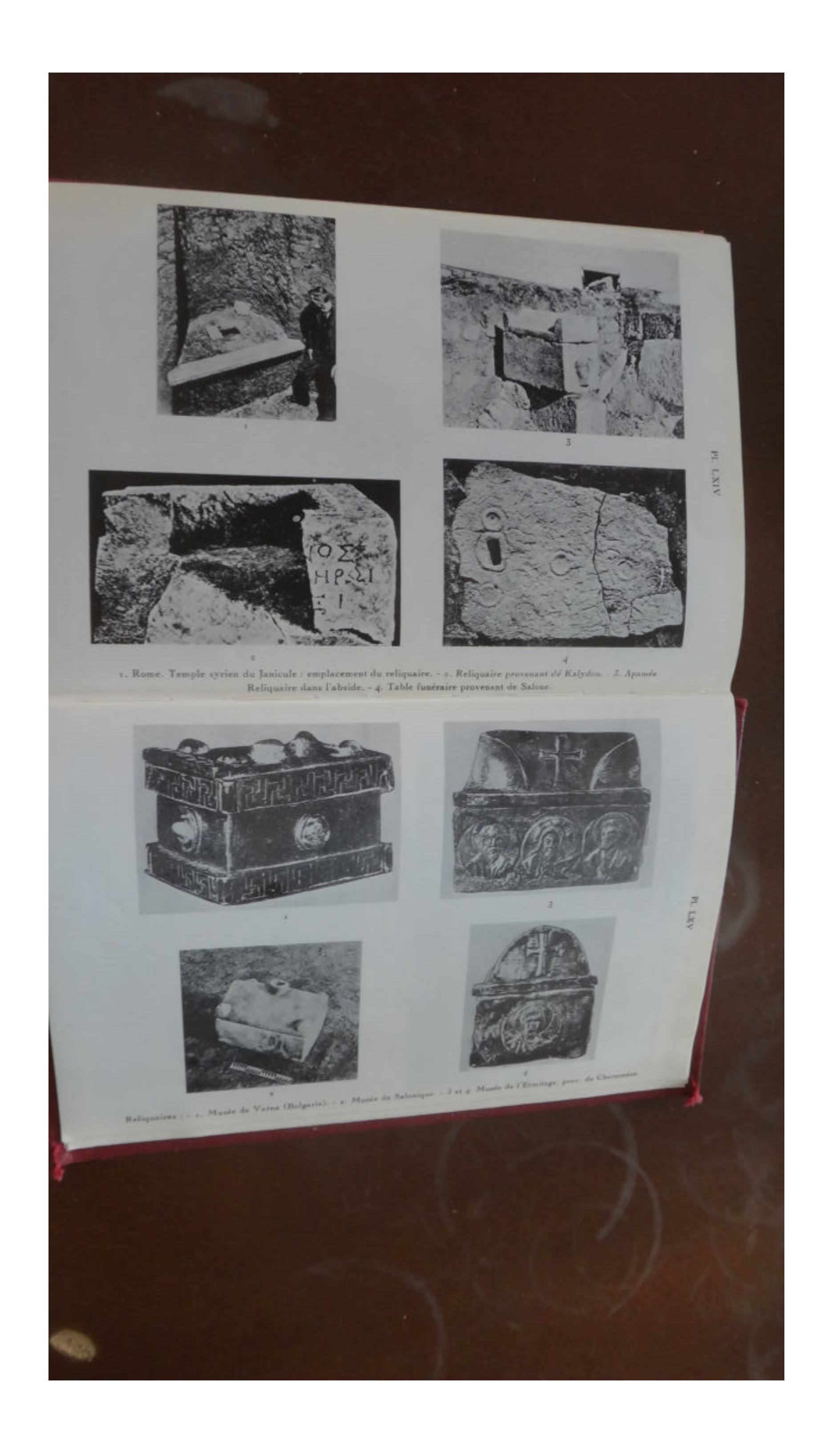
3. Martyr anonyme. Fresque à Abou-Girgeh près d'Alexandrie.

Ampoules provenant de Terre Sainte. - 1-5, à Monza. - 6, à Bobbio.



1 à 3. Ampoules palestiniennes : - 1 et 2. à Bobbio. - 3. à Monza. - 4 et 5. Croix et sa gaine : coll. Dzialinski à Goluchov. - 6. Croix syrienne. Musée de Kiev. - 7 et 8. Croix prov. de Crimée. Ermitage.

1 et 2. Eulogies de saint Syméon. - 3, 4 et 5. Sceaux byzantins. - 6. Médaillon fixé sur une croix, Musée de Ravenne. - 7 et 8. Ampoules : sainte Thècle, saint Ménas.



1. Rome. Temple syrien du Janicule : emplacement du reliquaire. - 2. Reliquaire *provenant de Kalydon*. - 3. *Apamée* Reliquaire dans l'abside. - 4. Table funéraire provenant de Salone.

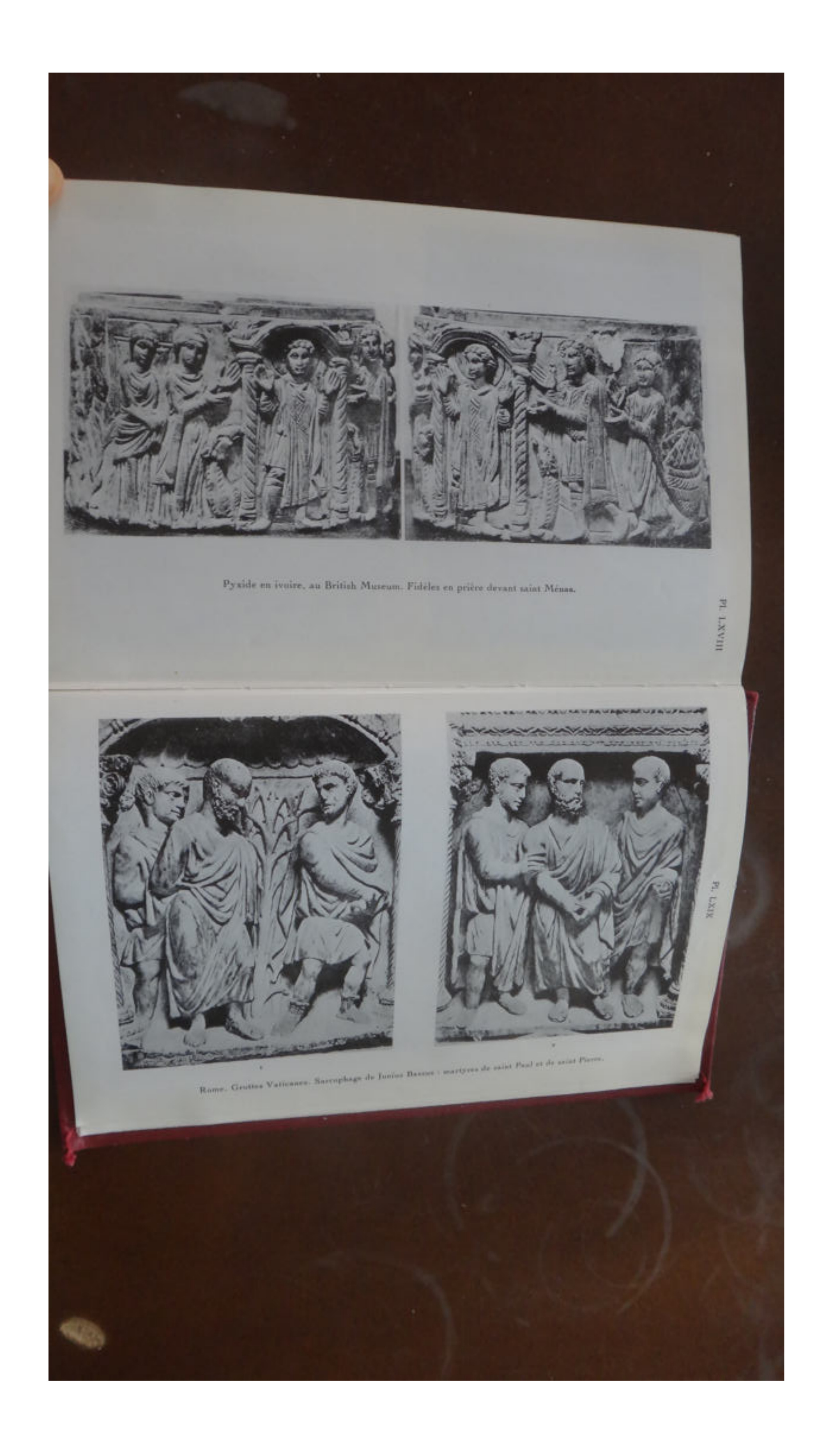
Reliquaires : - 1. Musée de Varna (Bulgarie). - 2. Musée de Salonique. - 3 et 4. Musée de l'Ermitage, prov. de Chersonèse.



1. Reliquaire à la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

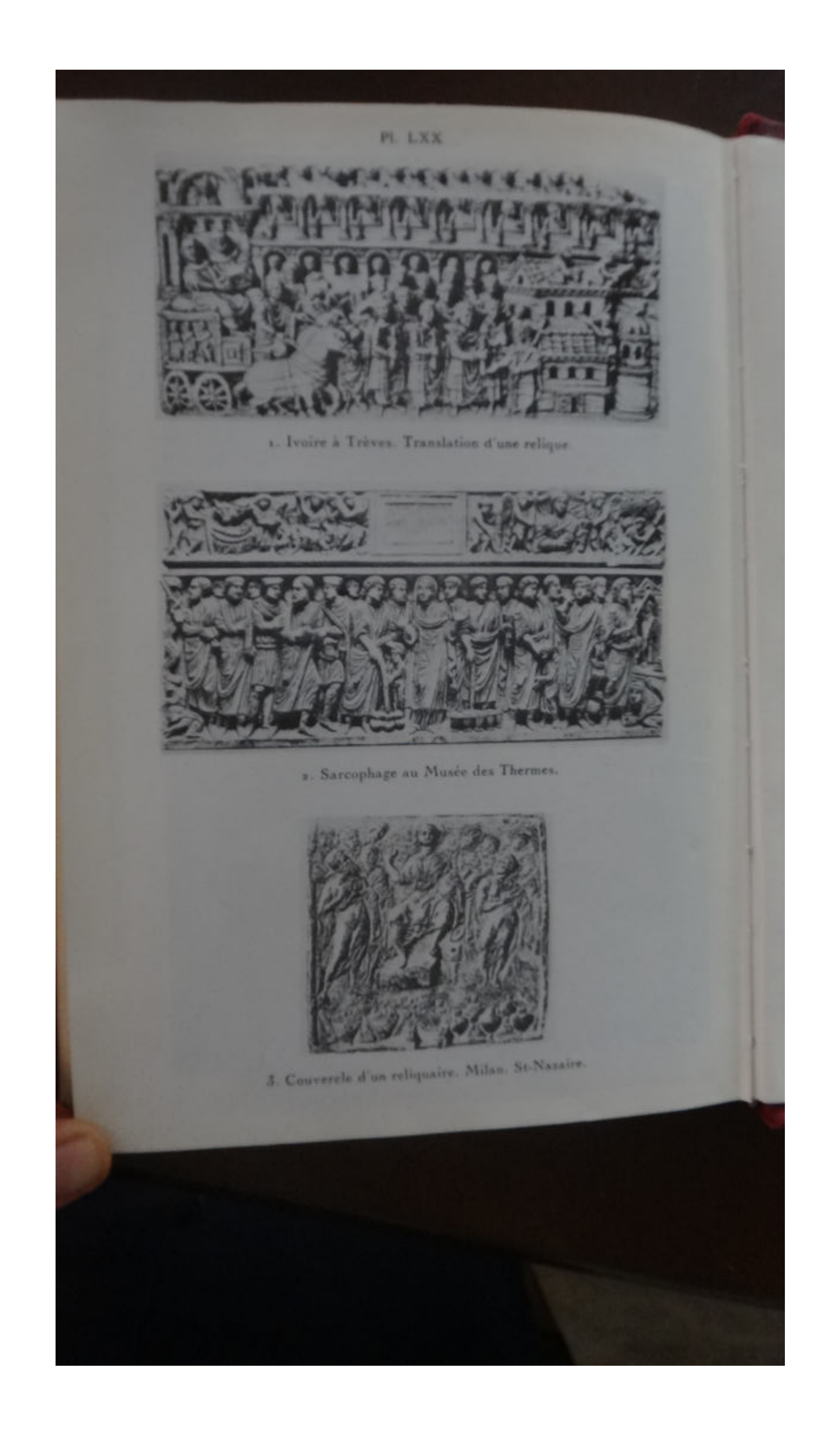
2. Reliquaire prov. d'Afrique, au Musée du Vatican.

Pyxide en ivoire, au British Museum. Martyre de saint Menas.



Pyxide en ivoire, au British Museum. Fidèles en prière devant saint Ménas.

Rome. Grottes Vaticanes. Sarcophage de Junius Bassus : martyres de saint Paul et de saint Pierre.



1. Ivoire à Trèves. Translation d'une relique

2. Sarcophage au Musée des Thermes.

3. Couvercle d'un reliquaire. Milan. St-Nazaire.